رئيس التحرير
بديع صقور

"لقد كسرنا ظهر القمر"

معذرة عبد الوهاب البياتي... أعلم أنني لن أتلقى جواباً منك، ومع ذلك، أسألك، وأنت البعيد في ديار الموت: هل حقاً، نحن من كسر ظهر القمر؟.

"أي مهزلة هي الحرب.. ما الذي صرت إليه الآن... تحت هذا المطر الحديديّ.. من النار والفولاذ والدم.. وما الذي صار عليه من ضمّك بين ذراعيه بكلٍّ حب.. أهو ميت اختفى، أم مازال حياً".

"جاك بريفير".

ـ 1 ـ

سبع سنوات أو تكاد.. ثلاثمائة وخمسة وستون يوماً، وربع يوم..

تغرب الشمس

تخرس النجوم

تخرس السماء/ الرصاص سيد الأرض/

يوم بيوم /تسرقنا الحرب/

يوم بيوم /أيام الحروب تتشابه/

يوم بيوم /تطوي خيامها الريح، وتبددنا زوابع الموت/

يوم بيوم /نغتسل بنهر الدم/ نعمّدُ فيه الشجر والندى، والطيور..

يوم بيوم /نجمع حنطة موتانا/ نكدسها في عنابر الأيام.. مؤونة الأبد

ـ 2 ـ

ثلاثمائة وخمسة وستون يوماً، وربع يوم...

والحرب تشتتنا كغيم الجبال /العمر باقة زهور من سراب/..

ننوح كالقبرات /نبكي كالنوارس/ ننسج أكفاناً زاهية تليق بالنجوم/

النجوم لا تحتاج إلى كفن... /النجوم تحبُّ الرّقص عارية على خشبة السماء/

تختال المراكب /ما أبعد البحر عنا/ و/نسري خلف قطعان السراب/ ليس للسراب ضفاف/.

ـ 3 ـ

ثلاثمائة وخمسة وستون يوماً وربع يوم..

العزيزون كالروح، أبناؤنا "يمرون مرَّ السحاب"

الطيبون كالماء، يغادرون محطات الربيع.. ولا بُدَّ من مودعين..

أرواحنا /حقول، كسّرتْ أغصان أشجارها القنابل/

أعمارنا /بيوت هدمتها مدافع الحرية/

رؤوسنا /حصدتها مناجل الحصادين، المهرة في جزِّ رؤوس السنابل/

/أمريكا تريد لنا السلام، وتغدق علينا أدوات القتل، وتابعيها الأعزاء/.

ـ 4 ـ

ثلاثمائة وخمسة وستون يوماً وربع يوم..

ما زلنا نزرع موتانا حنطة على التلال..

في السهول، وعلى أطراف الرمال..

في أعماق الوديان، وعلى الضفاف..

في مقابر المدن المسورة /تلك التي سورتها أيدي الخيّرين/..

تلك التي مرَّ عليها عابرٌ غريب /هزَّ رأسه، ضاحكاً،

وقال: مقبرة مسورة؟! /ما حاجة المقابر إلى أسوار؟/

ما دام الموتى الأعزاء نياماً

ما دامت رحى الحرب تدور /قد تضيق المقابر/

الأعزاء الموتى نيام، /النيام دائماً خاسرون/

آه! ما أكثر النيام /كلُّ يوم يزداد عدد الموتى، الأعزاء النيام/

آه! كم في نهاية الحرب سيكون عدد الموتى الأعزاء؟!

ـ 5 ـ

ثلاثمائة وخمسة وستون يوماً وربع يوم..

سبع أو تكاد، وبينهما سنة كبيسة

فسحة للموت أكبر..

الطيبون كالماء يغادرون الربيع..

تهاجر الطير

يجيء الخريف

يرحل الشتاء

يرحل الربيع

يرحل الصيف..

الشتاء خريف

الربيع خريف

الصيف خريف

والخريف خريف..

ماتت الزهور /في الحرب، وفي الخريف تموت الأزهار/

في الحرب تموت الزهور.. /أبداً لا تصحو في الحرب الزهور/

في الخريف تنام الزهور /كلّ ربيع تستيقظ الزهور/

آه! زهور حدائقنا، كم كانت جميلة؟ /كانت أبداً لا تنام/.

- 6 -

ثلاثمائة وخمسة وستون يوماً وربع يوم..

سبع سنوات أو تكاد..

الحناجر، تختنق بالمواويل الحزينة، والدموع..

الأيدي تغزل الأكفان، وتعد القبور للأعزاء العائدين..

/سماسرة الحرب وأعزاؤهم يشربون نخب رأس السنة الجديدة/

والذاهبون إلى الحرب /حنطة من ذهب الروح/.

- 7 -

مائتان وإحدى وثمانون يوماً، وربع يوم..

وابنتي تسألني: لماذا الحرب؟ /الحرب ليست جميلة/..

هنا، قريباً من حدائق الروح، نطيّرُ أرواحهم،

وننتظر رجوع السنونو

ننتظر الربيع..

هنا، ومن فوق سلالم الزرقة، نلوح بمناديل المطر

هنا، نفتح للغدِ باباً..

خلسة نغافل الشمس

خلسة نحلم في الصعود إلى القمر /مثل بدو الخيام نحلم

في الصعود إلى ظهر القمر/.

طفلة متلبسة ترنو إلى القمر، تخاطب النجوم:

لست من كسر ظهر القمر..

خلسة قد تعود المراكب

خلسة ننتظر الغروب البعيد..

خلسة، سنغافل الشمس

حين لا تعود /سنصعد إلى ظهر القمر/

وكي لا نحترق /نحن الذين كسرنا ظهر القمر/

ذات غروب بعيد

تنام الشمس ولا تصحو

نصعد إلى ظهر القمر /لقد كسرنا ظهر القمر/.

دراســات

خليل البيطار *

والـت ويتمـان

"قراءة في (أوراقه) و(أغنياته) وتجربته الشعرية

ما الذي يمنح الحياة البهجة؟ الخضرة أم قطرات الندى الصباحية على الأوراق؟ العصافير الملونة المتقافزة أم تغريدها المتناغم؟
ابتسامات الآخرين أم حدبهم الواثق؟ قراءة الكتب أم اكتشاف الحقائق الجديدة؟ قراءة القصائد أم الإصغاء إليها بأداء مبدعها؟
وما الذي يمنح الشعر هذا التأثير على النفوس وتلك القدرة على بناء جسور التواصل بين البشر؟ لعلها قدرة الشاعر على التوغل عميقاً في الواقع والرؤية الشاملة للعالم والعودة الدائمة إلى الذات في عملية دائرية تتكىء على جماليات اللغة وسحر الأساطير وجرأة التجريب.

* قاص وناقد من سورية - عضو اتحاد الكتاب العرب

والت ويتمان (1819 -1892) الشاعر الأميركي الأبرز في القرن التاسع عشر، يمنح قارئه متعة الكشف والمشاركة والتوغل إلى الأعماق، ويطوف به في منعطفات الواقع وتعرجات المشاعر، وتغدو المشاهد اليومية والتفاصيل العادية جديدة تحفزه على الاحتفاء بالحياة.

ولد ويتمان عام 1819 في ويست هيل قرب نيويورك، وانتقل مع عائلته إلى بروكلين عام 1823 وعمل بعد إنهاء دراسته في حرفة الطباعة، ثم عمل مدرساً في لونغ آيلاند، وانتقل بعدها إلى الصحافة، فعمل محرراً في الأسبوعية الأدبية المسّماة لونغ آيلاندر، وفي المجلة الشهرية "ديموكراتيك ريفيو"، ثم عمل في جريدتي (الفجر) و(طائر المساء)، ثم أدار مكتباً للطباعة وصدرت له الطبعة الأولى من مجموعته الشعرية "أوراق العشب" عام1855 ثم عمل محرراً رئيسياً في مجلة (التايمز) في بروكلين، وانتقل بعد الحرب الأهلية الأميركية عام 1861 إلى فيرجينيا، وشهد التنصيب الثاني للرئيس أبراهام لنكولن وتألم لاغتياله عام 1865، وكتب مرثية عنه بعنوان (عندما أزهر الليلك على بابه لآخر مرة).

أصيب ويتمان بشلل مفاجىء أوهنه عام 1873 وانتقل إلى نيوجيرسي، ثم تعافى تدريجياً وألقى محاضرات في جامعات نيويورك وفيلادلفيا، كما طبع ديوان "أوراق العشب" مرات عدة، وأجرى تعديلات عليه.

وصدرت مطولته الشعرية "أغنية نفسي" عام 1855، وكان الشاعر قد دأب على كتابتها وتدقيقها قبل أعوام، كما أجرى تغييراً في العنوان أكثر من مرة.

والترجمة الحالية لأوراق العشب ولأغنية نفسي صدرت مؤخراً عن دار التكوين، أعدها وقدم لها الشاعر والمترجم العراقي سعدي يوسف، ورأى في مقدمته للكتاب أن السمة الرئيسة لشعر ويتمان هي التدفق والإحساس الإنساني العميق بأننا أبناء الطبيعة، وهو يتعاطف مع المهمشين وسائقي العربات والمستعبدين الذين بدأت إرهاصات تحريرهم في عهد الرئيس لنكولن(1861 - 1865). اطلع على ديالكتيك هيجل، وصاغ بعض أفكاره في أشعاره، وعدّ

حركة أوراق العشب مثل حركة النجوم، فالكون في حركة دائمة، ودافع عن حق الناس في الحوار والتحرر، وقد نعت بالصوفية حيناً وبالفحش والوحشية والابتذال من نقاد بورجوازيين من بينهم ج.و.ألن.

تصعب الإحاطة بتجربة ويتمان الغنية وحياته المتدفقة مثل شعره، إذ نجد فيها الصحفي والشاعر والروائي والمحارب والصديق والإنسان المهموم بأناس القاع، والمكافح من أجل العدالة وتغيير ظروف معيشة البشر وتحريرهم من الاضطهاد والاستغلال.

وإطلالة على مجموعتيه: (أوراق العشب) و(أغنية نفسي) تمنح القارئ شهادة على قرن عاصف، وتريه صورة شاعر مجدد شغل القراء والشعراء وجذب اهتمام النقاد.

وذكر المترجم في مقدمته أن شعر ويتمان تعرض للتشويه وسوء الفهم من جانب بعض النقاد الذين رأوا صاحبه متصوفاً أو شاذاً، أو فصلوا بين جماليات شعر ويتمان وأفكاره، أو الذين لمسوا في قصائده ملمحاً فرويدياً، لكن تأثير أوراق العشب بدا واضحاً في أغنيات عزرا باوند ورباعيات إليوت، كما تغنى لوركا بلحية ويتمان التي (تملؤها الفراشات)، وعد لوركا لحيته بالنسبة للشعر الأميركي شبيهة بمعطف غوغول في القصة الروسية، كما امتد تأثير ويتمان الشعري إلى أوروبا كلها.

وفي شعر ويتمان الحر المرسل أبيات طويلة وتدوير وغنائية أحياناً، وفيه تكرار ولغة غنية مزدحمة بالمصطلحات واللهجات ومفردات الهنود الحمر وعوالم الطبيعة الساحرة، كأنه الحياة بضجيجها وغناها وتدفقها.

شغلت (أوراق العشب) النقاد منذ صدورها، وظل الشاعر يعمل عليها وينقحها أربعين عاماً، ونرى قصائدها موجهة في حوار حميم إلى قارئ أو غريب أو مغنية أو معشوقة أو مفكر أو شاعر أو زمن أو إلى ويتمان نفسه. يقول في قصيدة(إلى غريب): لقد منحتني وأنت تمر/ بهجة عينيك ووجهك وبشرتك/ وأخذت لحيتي وصدري ويدي بدلاً عنها/ لا أتحدث إليك لكني أفكر بك حين

أجلس وحيداً / أو أستيقظ في الليل وحيداً / علي أن أنتظر فإني ملاقيك ثانية / أنا لا أريد أن أفقدك ص36.

ويهمس إلى معشوقته ملمحاً إلى النار الهادئة التي تمور في داخله، ويقول في قصيدة (أتيتك في الصمت): أنت يا من أتيتك غالباً في الصمت/ لأكون معك/ حين أسير إلى جانبك/ أو أجلس لصقك/ أو أبقى في الحجرة نفسها معك/ إنك تعرفين قليلاً / عن النار الهادئة التي تتلاعب فيّ من أجلك.ص41

وفي قصيدة (مطوفاً في الفكر) التي نظمها بعد قراءته فلسفة هيجل يقول: مطوفاً أفكر في الكون/ رأيت القليل الذي هو خير/ يتقدم بخطا ثابتة نحو الخلود / ورأيت الكثير الذي هو شر يمضي سريعاً / ينحل ويتبدد ويموت ص51.

وفي قصيدة (إلى مغنية ما) نلمح تقدير أدوار البشر الذين يواجهون الظلم، ويقول:

تقبلي هذه الهدية/ كنت محتفظاً بها لبطل أو خطيب أو قائد / لمن يخدم القضية الطيبة الأولى، الفكرة العظيمة/ تقدم البشرية وحريتها / كنت محتفظاً بها لشجاع يواجه الطغاة/ لمتمرد باسل/ ولكني أرى ما كنت أحتفظ به يعود إليك كما يعود لأي منهم.ص59

ويقول في قصيدة(منتصف ليل صاف):

إنها ساعتك أيتها الروح/ ها أنت تنهضين/ صامتة محدقة، متأملة فيما تحبين/ الليل والرقاد والموت والنجومص46 .

إنها روح الشاعر القلقة الناهضة المتيفظة المحبة للوجود وللبشر البسطاء. ونادى الشاعر زملاءه الشعراء الآتين، وأبلغهم أنه اختار كلماته بعناية، وذكّرهم أنهم وحدهم القادرون على تقدير معنى كلماته ومغزى حياته، وسأل عن الأماكن المحاصرة كي يساهم في فك حصارها، ورد عنه التهمة التي نسبت إليه بأنه يريد تدمير مؤسسات الدولة، وقال: أنا لست مع هذه المؤسسات أو ضدها، لأنها في خدمة الأثرياء والأقوياء، ولكني أريد أن أبني في كل ولاية من البلاد مؤسسة حب الرفاق، وسخر ممن يتحدثون عن المعجزات والخوارق،

وأشار إلى أنه يرى معجزات حقيقية في الطبيعة والحياة، وقال في قصيدة(معجزات):

أرى كل ساعة من النور أو الظلمة معجزة/ كل بوصة مربعة من سطح الأرض ملآنة بالمعجزات/أرى البحر معجزة مستمرة: الأسماك، الصخور، حركة الأمواج/ والسفن ذات الرجال/ ترى كم من المعجزات هناك؟ ص68

ويخوض ويتمان الصراع بأسلحة الشاعر الحارقة التي تهدد أسلحة الشر في قصيدة (الرحيل إلى يومانوك) المكونة من تسعة عشر مقطعاً تناول فيها الشاعر قضية القديم والجديد وطموح الشباب إلى التغيير، ودور الشعراء والفنانين والمغنين والعلماء، وتحدث عن عشق الأرصفة المزدحمة، وعن الحب وعلاقة المادة بالروح، يقول في المقطع السادس: سأطوف جغرافية الأرض كلها/ أيتها الأعمال! سأقول في قصائدي إن البطولة فيك/ سأكتب القصيدة البشرى عن الرفاق وعن الحب/ فمن سواي يفهم الحب بكل إساءاته وبهجته؟/ ومن سواي شاعر الرفاق؟ ص81

وينادي الشاعر الولايات بأسمائها وساكنيها من الصيادين والمزارعين والعمال الناحلين، ويؤكد انضمامه إليهم واتحاده معهم، ويقول في المقطع الخامس عشر:

تعالوا إليّ/ تعالوا سراعاً وتشبثوا بي/ فحياتكم ملتحمة بي/ لست ممن تجرح خديه خطرات النسيم/ فلقد أتيت ملتحياً محترق الوجه بالشمس/ مسودّ الرقبة بغيضاً/ أتيت لأصارع وأنا أقدم جوائز الكون/ إنني أقدمها لكل من يستطيع الفوز بها ص97. وصدرت مطولته الشعرية "أغنية نفسي" عام 1855، وكان الشاعر قد دأب على كتابتها وتدقيقها قبل أعوام، كما أجرى تغييراً في العنوان أكثر من مرة.

قصيدة ويتمان الطويلة تضم 52 مقطعاً، بعدد أسابيع السنة، وربما دفعه غرامه بالتفاصيل إلى التمعن في حركة الزمن وتحولات الكائنات. ويبدأ مطلعها بنشيد احتفالي بالذات وبالآخرين وبالأوراق اليابسة والأرض والهواء:

"أحتفي بنفسي وأغني نفسي/ سآخذ بما ستأخذون به/ و كل ذرة فيّ هي ذرة فيكم (المقطع الأول ص105) كان ويتمان يصغي ويتأمل ويزين ويسأل ويستقرئ وينقّي ويعتز بملكة الغوص إلى أعماق الكون لديه ،ويتحد في كيانه الشاعر بالفيلسوف والفلكي فينشد : توقف هذا النهار وهذه الليلة معي/ تملك جوهر القصائد كلها/ سوف تنصت إلى الجهات كلها/ وتصفيها خلال نفسك ص108.

ويهزأ الشاعر باليقينية الساذجة، ويقدم إجابات عديدة للمعنى البسيط، فالعشب الذي يحمله الطفل منديل الرب وتذكار الحبيبة أو الزرع النابت والكتابة الهيروغليفية أو هو الطفل نفسه.م6 ص117

أسئلة الوجود الكبرى تشغل بال هويتمن: الولادة واليفاع والشيخوخة والموت، الصداقة والخلود، والصراع والضجيج والصدى والفجيعة والسقوط والعبودية والحرية، ويستحوذ الكادحون على اهتمامه والحدادون والجزارون وسائقو عربات الخيول والزنوج.

وهو يمضي مع الذاهبين والرائحين، مشغوفاً بالحياة تملأ كيانه.

وبطائر الزرياب الأسود الذي يغرد دون سلم موسّيقي وكأنه يغني من أجل الشاعر.م 13 ص132

حركة البشر والكائنات والتفاصيل تتزاحم في مقاطع القصيدة، والشاعر الباحث عن حظوظه مستعد لإعطاء كل شيء كي يستمر تدفق الحياة يقول:

أحب الذين يترعرعون في البرية/ الرجال الذين يعيشون بين الأنعام/ أو مع طعم المحيطات والغابات/ بناة السفن وقباطنتها، وذوي الفؤوس والمطارق/ إني أنطلق لفرصتي/ فرحاً بأن أهب نفسي لأول ما يأخذني/ غير مرتج السماء أن تدنو مستجيبة لنيتي/ موزعاً إياها إلى الأبد دون مقابل م14 ص134

يتأمل ويتمان العشب والمياه والناس، وأفكار الناس وأمنياتهم، ويرى أنها مشاع بينهم كما الهواء والأرض، ويواصل نشيده لا للمنتصرين بل للمهزومين والقتلى ، ويستمر في البوح بأسراره وأسئلته: ما الإنسان؟ لماذا أصلي؟ وتمتزج في

كيانه متع الجنة وآلام الجحيم، فهو شاعر الجسد والروح والمرأة، والجحيم كما يراه هو التطور والعبور والأرض الشهوانية واستمرار الحياة، يتأجج في داخله حب للأرض والبحر والبشر ص154، ويؤكد أنه كون كامل يواصل شغبه وتواضعه، ويدين الإذلال والإهانة: من يهن الآخر يهني م24 ص161، وتتزاحم التفاصيل في معظم المقاطع، والشاعر يستمر في إنشاده مثل "تروبادور" جوال، يتأمل مصارع الأبطال والعشاق، ويرويها ويستعيدها فنسمع حركة المجاذيف وغرق السفن في الإيقاع الداخلي للكلمات، وتتناوب في المقاطع جميعها المشاهدات والذكريات، والحركة والسكون الظاهري لليل الصيفي المجنون العاري، فلا توقُّفَ في السكون الشاسع م34 ص193 .

تقمّص ويتمان شخصيات المحرومين والمسجونين والمرضى والمتسولين، وجسّد كل حضور: المنبوذ أو المتألم في تواصل دائم مع ناس القاع الاجتماعي، معطياً بسخاء معارفه وعصارة روحه ،مستلهماً حكمة آلهة الإغريق، والفراعنة والهنود، مازجاً في عباراته الشعرية بين فلسفة إمرسون الغيبية ومثالية هيجل وتمرد الرسام ألفرد جاكوب. مواصلاً تداعياته المحيرة - برأي النقاد - وفوضاه المضبوطة جيداً، ومفسحاً في المجال لحداثة مبكرة ما لبثت أن طبعت القرن اللاحق كله. يقول:

"صيحة في الجمع/ إنه صوتي، جهورياً مندفعاً وباتاً/ تعالوا يا أطفالي/ تعالوا يا أولادي وبناتي، ونسائي وأهل بيتي، خلصائي/ إن العازف يتقدم الآن/ بعد أن أتم تمهيداته، في الداخل/ ها هي ذي الأوتار المستجيبة ذات الأصابع الحرة/ إنني أحس عليها نبركم العالي، وصمتكم.م42 ص217

أنشودة متمردة تشد أزر البسطاء، وتنطلق من أعماق نفس حرة، وتتساءل وتحتج على مفارقات الأحداث الجارية في مدينته يقول:هذه هي المدينة، وأنا أحد مواطنيها / وكل ما يهم سواي يهمني/ السياسة والحروب، الأسواق والصحف/ والمدارس/ رئيس البلدية والمجالس، المصارف والأسعار/ السفن التجارية والمصانع والبضائع/ المخازن والأملاك.م42 ص219

وأخذ ويتمان مكاناً بين المتأملين المستتيرين بشكوكهم والمفكرين المثقلين بأحزانهم، مواصلاً تجريبه واحتفاءه بتجريب الآخرين، دون إغفال شيء من إبداع الأسلاف أو المعاصرين له:

أيها الشكاكون، أيها الكئيبون والمطرودون/ أعرفكم واحداً واحداً/ إن مكاني بينكم، مثلي في أي مكان آخر/

الماضي هو دافعكم، وأنا مثلكم/ وكل ما لم يجرب، وما سيأتي بعده/ لكني أعرف أنه سينال البرهان، وأنه لن يخطئ/ كل من يمر، يعتبره/ وكل من يقف يعتبره/ولن يغفل عن أحد.م43 ص224

صدرت تسع طبعات من أوراق العشب خلال حياة الشاعر، وصدر له عملان مميزان هما: قرع الطبول، ونماذج من الأيام، وتناول في شعره المآسي والمظالم، ودعا إلى عالم جميل ومتحفز، وسياسة جديدة وآداب جديدة، وعده النقاد رائد قصيدة النثر التي اكتسحت الحركة الشعرية في أوروبا إبان القرن التاسع عشر، وتناولوا شعره وسيرته، ومنهم جيمس ميللر ود.و.أوكونور، وجون باورز الذي تناول مذكرات ويتمان الشاعر والإنسان، كما أعد ر.م.بيرك صديقه الكندي وطبيبه كتاباً عنه.

والت ويتمان منشد متمرد على الإيقاعات التقليدية، يصوغ عباراته بتكثيف وعمق فلسفي، ويرتب تفاصيل مشاهداته وصوره ببراعة رسام، ويطلق صرخاته واحتجاجاته وكأنه محام عن القيم المحاصرة للحضارات وعن إنسانية البشر المهددة، "يرفع صرخته البربرية فوق سقوف العالم مثل نسر يصعب ترويضه أو ترجمته.

دراســات

صفوان صفر *

مسرح بريخت .. بين الملحمية والتغريب

(كل شيء يمضي، والعالم يفنى، ولكن السيمفونية التاسعة خالدة لا تموت).

(ميشال باكونين)

(قبل أن تبني البروليتاريا الروسية ـ بعد الثورة ـ صناعتها الثقيلة، بنت صناعتها السينمائية.)

(برتولد بريخت)

(الإنتاج الفني، وظيفة فردية، ومن ثم مناهضة لكل وظيفة اجتماعية).

(جان دوبوفيه)

* كاتب من سورية

يقرر (بريشت) في العام (1953) أن مهمة الفن المسرحي تكمن في تغيير العالم لا في تفسيره، بعد أن حدد في العام (1938) التخوم (المقدسة) للمسرح الملحمي ؛ التي هي قبل كل شيء رؤية (بريشتية) لما يجب أن يكون عليه المسرح من الناحية الجمالية ؛ (من تقنيات تتعلق بكتابة النص ومستويات الإخراج وتدريب الممثل ووجهات نظر تتعلق بالديكور)، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، حول ما يتعلّق بالموضوع أو مضمون العمل المسرحي، حين أضاف إلى مسرحه الملحمي كل ما يسمى (مسرحية معاصرة أو تعليمية أو مسرح بيسكاتور).

لكن (بريشت) لا يقف عند هذا الحدّ من التنظير و (التبشير) بذائقته المسرحية ذات البعد العقائدي، فيضيف إلى قاموس مفرداته في التنظير ما يلي:

(الإنسان، غير الجدلي، وغير المادي - وغير الشيوعي، لا يمكنه كتابة مسرحية ملحمية).

ولكن، هل هنالك حقاً ما يمكن تسميته من كل ما وصلنا من مسرح، (بريشتياً) كان، أم إغريقياً، بالمسرح الملحمي؟!.. وماذا يعني أن يكون المسرح ملحمياً، اعتماداً حتى على المقولة (البريشتية) في هذا الصدد!

أن تحلّ الأمم والشعوب مشكلاتها الاجتماعية والسياسية والأخلاقية أمام الملأ، على خشبة مرتفعة قليلاً تسمّى مسرحاً؟!

إذا كان الأمر كذلك، وبهذه البساطة، فنحن نعرف أن الإغريق قد سبقوه بمراحل طويلة.

ولكن لا. إن (بريشت) ليس بهذا القدر من السذاجة، وهذا ما يبرر تخلّيه، فيما بعد، عن مصطلح (المسرح الملحمي)، ربما لأن هذا المصطلح لم يكن دقيقاً ولا واضحاً بما فيه الكفاية، ولم يقدّم له فنياً ما كان يحلم به من ريادة و(وصاية) على عالم المسرح.

لقد أدرك (بريشت) مبكراً أن عدوه الشرس الوحيد الذي يقف حائلاً بينه وبين هذه الريادة هو فنّ الأوبيرا؛ ذلك الفن البورجوازي العريق والسامي والذي

يطلّ بشموخ وكبرياء من عليائه الاجتماعي على باقي الفنون، وكان على (بريشت) من أجل القضاء على هذا الفن، أن يستخدم كل (ماركسيته) وتمرده ونفوره من عالم البورجوازية، لكي يخلق ما ظنّ أنه يمكن أن يكون البديل الجمالي لفن الأوبيرا، ولكن البديل للأوبيرا لم يكن سوى (أوبرا) أو محاكاة لفن الأوبيرا، وذلك عندما قام بإعادة كتابة مسرحية (جون جاي) (أوبيرا الشحاذ)، مع المؤلف الموسيقى (كيرت فيل)، تلك التي عرفت فيما بعد بأوبيرا القروش الثلاثة ، والتي اختارت شخصياتها من عالم الجريمة واللصوص والداعرات {أو أشباه الداعرات}! والشحاذين، في محاولة لخلق أبطال (بروليتاريين)، الشيء الذي كان يلائم لسبب أو لآخر أذواق ما كان يسمى (بالمثقفين الثوريين)، أو بالتقدميين في ذلك الوقت.

نعود الآن إلى مقولة (بريشت)، تلك التي تنفي صفة (الملحمية) عن كل كاتب ما لم يكن (جدلياً أو مادّياً أو شيوعياً)، وبعد إنجازه (أوبيرا القروش الثلاثة) التي يعدّها (بريشت) مثالاً يحتذى للمسرح الملحمي، ولنطرح هذا التساؤل: ما علاقة الجدل (الهيجيلي) والمادّية والشيوعية (بأوبيرا القروش الثلاثة فنياً وفكرياً وعقائدياً)؟!

وهل كان يكفي أن يستبدل (بريشت) أبطال الأوبيرا من الأمراء والنبلاء والإقطاعيين، باللصوص والداعرات والشحاذين، ليصبح كاتباً ملحمياً - بروليتارياً - تقدمياً؟!.. مرة أخرى، سنجد أن هنالك من سبقه في هذا الميدان، ولم يكن لا شيوعياً ولا مادياً ولا يعرف الجدل (الهيجيلي) ألا وهو (موليير) في الكثير من مسرحياته التي سخر فيها من البلاط والبورجوازية بهجائية حادة حاذقة، كمسرحية (تارتوف) التي كانت على ما يبدو هجاءً وسخرية من سلطة الكنيسة، أو هكذا أوّلت في عهدها، والتي اضطر الملك لمنع عرضها قرابة خمس سنوات، وقبل ذلك بكثير حيث قام مسرح (أريستوفان) الكوميدي بأبطاله من العيّارين والمدمنين على الخمر والمعربدين والفاسقات، في عرض الأمراض التي يعاني منها المجتمع وفي نقد التركيبة السياسية ونظام القضاء الأثيني، كما في مسرحيته (الزنابير) والتي صبّت هجومها الساخر على الزعيم

الديماغوجي (كليّون) الذي كان المحلّفون يرتبطون به سياسياً. أليس هذا النوع من المسرح، حسب التنظير (البريشتي) يقترب في كثير من دقائقه من المسرح الملحمي المعاصر والذي ادّعى (بريشت) ملكيته المطلقة !..

ورغم أن (بريشت) قد تخلّى فيما بعد، بهدوء ودون إثارة ضجيج، عن مصطلح (المسرح الملحمي)،مستخدماً صيغة أخرى : (المسرح الملتزم) ـ (المسرح التقدمي)، إلاّ أن ذلك لم يساعده على التقدم أكثر في فعاليته الفنية وبقي مسرحه يدور حول الموضوعات ذاتها الأثيرة لديه والتي كانت موجهة في الظاهر إلى ذوقية الطبقة العاملة بطروحاتها المباشرة ولكنتها الصدامية وروحها التي تنحو (للتعليمية)، متخلياً عن فنيته (التعبيرية) التي حذق بها في بداياته المسرحية حين كتب مسرحيته (بعل)، وحيث أتاح لعفويته أن تمارس دورها في الكتابة دون تدخل من عقائديته السياسية، ولفوضويته وحبه للعبث والتحريض، من صياغة مسرح أكثر إقناعاً وفنيّة وخصوصية.

ولكن، إذا كان بريشت قد تخلى (نظرياً) عما كان يسمى بالمسرح الملحمي، متيحاً فيما بعد لظهور مسرح أكثر تطوراً وانتشاراً وعالمية ؛ مسرح (التغريب)، أفلا يحق لنا قبل أن نتوقف عن الحديث عن الملحمية أن نسأل عن المسرحية (البريشتية) التي يمكن عدّها (ملحمية) تبعاً لنظرية (بريشت) حول المسرح الملحمي !..

إننا لن نجد مسرحية واحدة من مسرحيات بريشت تؤدي المطلوب، وحتى فيما يتعلّق (بأوبيرا القروش الثلاثة) فإن بريشت كان قد استفاد إلى حدّ كبير من تقنيات المسرح الصيني، والمسرح اليسوعي؛ مسرح القرون الوسطى، والمسرح الإغريقي أيضاً، ولم تكن (بريشتيةً) بشكل كامل ولسبب بسيط وهو أن المسرح الملحمي الذي نظّر له بريشت هو مسرح صعب التحقق في عالم الواقع، ولنقرأ ما كتبه بريشت نفسه عن هذه المسألة:

(يرتبط المسرح الملحمي المعاصر باتجاهات محددة، وهو لا يمكن أن يقام أينما كان، وهو من وجهة نظر أسلوبية ليس جديداً وله علاقة بالمسرح الآسيوي القديم ومسرح القرون الوسطى.. وعليه أن يتجاوز كل الصعوبات الجبارة، ويتطلب مستوى تقنياً عالياً وحركة قوية في الحياة الاجتماعية) ...

إن الكثير من المهتمين بالفن المسرحي يحاولون كيفما اتفق تمجيد (بريشت) عن طريق مزاوجته (بالملحمية)، أو تمجيد المسرح الملحمي بإلحاقه ببريشت، متناسين أو متغافلين، حسب ميولهم الإيديولوجية وأمزجتهم العقائدية أن أهم ما وصلنا من مسرح (بيرتولت بريشت) هو مسرح التغريب: (Distanciation) الذي ساهم بشكل فعال بقلب كل المفاهيم الجمالية التي كانت سائدة فيما يتعلق بكتابة نص مسرحي، متعدياً إياه إلى صناعة الممثل وتصميم الديكور وبنائية الجو الدرامي في المكان : (السينوغرافيا)، وأيضاً، في التدخل بحالة المتفرج وتثقيفه وحضّه على المساهمة عن قرب فيما يقدم إليه وإجباره على التفكير واتخاذ المواقف تجاه ما يطرح عليه.

إن المسرحيات التي كتبها (بريشت) كمسرحية (رجل برجل) و (ماهاغوني) و (حوار المنفيين)، وكذلك بياناته حول مسرح التغريب قد أدت في الخمسينيات والستينيات إلى بروز مسرح آخر مواز؛ مسرح العبث، ومن ثم، مسرح التجريب، اللذان لا يزالان يدوران حتى الآن في فلك (التغريب)، والذي يشرحه (بريشت) قائلاً :

(إن تغريب حادثة أو شخصية تعني ببساطة نزع البدهي والمعروف والواضح عن الحادثة أو الشخصية وإثارة الاندهاش والفضول حولها).

إن جمالية التغريب تكمن في إعادة كتابة التاريخ بحرية، وإمكانية تقديم مسرح قديم في زيّ معاصر، وإعادة طرح أفكار وفلسفات رجال عظماء بقدر أقلّ من القدسية والورع بعد إخراجها من حيزها التاريخي وظرفها الاجتماعي، ويأخذ بريشت مثالاً عن كيفية التعامل مع شخصية الملك (لير) بشكل معاصر، وكيف أنه لم يعد من المهم أن تثير هذه الشخصية الشفقة الآن في ذات المشاهِد المعاصر كما قدر لها في القرن السادس عشر..

كذلك فإن تقنية التغريب في الكتابة المعاصرة تتيح للكاتب فرصة ذهبية للتحايل على أجهزة الرقابة في مختلف أشكالها من أجل (تمرير) النص وإعطائه شرعية ما غير شرعيته الفنية، وهذا ما تحدّث عنه بريشت في مقال تحت عنوان

(خمس صعوبات لدى كاتب الحقيقة). ولكن، من ناحية أخرى، فإن هذه التقنية تتيح للممثل أن يستخدم كل طاقاته في الأداء للوصول إلى نقل الشخصية المجسدة من حيّز العام إلى حيّز الخصوصية:

(إن مؤثر التغريب ينشأ وقتما يتم استحضار شيء للفهم ووقتما يثير هذا الشيء الانتباه بتحويله من شيء عادي ومعروف وموجود بشكل غير مباشر إلى شيء خاص وأخّاذ وغير متوقع. إن البدهي يبدو في كيفية معينة غامضاً، وهذا يحصل فقط من أجل جعله مفهوماً بشكل أفضل).

(من هذا التعريف، ومن تجارب بريشت الفنية ككاتب ومخرج، يتوضح أن مؤثر التغريب يشمل على الصعيد الأدبي دائرة عظيمة من الظواهر، من المشهد المستقل والأبطال حتى الحوار المتبادل والعناوين. ومن هذا التعريف يتوضح كيف أن بعض نقاد بريشت ارتكبوا بعض الأخطاء في محاولتهم اعتبار مؤثر التغريب كمسألة شكلية ليس الغرض منها معرفة وتحويل الواقع، إنما الشك إزاء الواقع والبحث عن طرق مفتعلة ترضي الأذواق المتخمة).

***

المراجع:

- مسرح التغيير في منهج بيرتولت بريشت الفني. مطبعة الحجاز ـ دمشق.
- شيلدون تشيني : المسرح. منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق.
- أندريه ريستسلر : الجمالية الفوضوية. ترجمة هنري زغيب ـ منشورات عويدات ـ بيروت ـ باريس.

دراسات

د. غسان السيد ❖

الترجمة الأدبية والأدب المقارن

الملخص

ألف الدارسون نمطاً معيناً من الدراسات الترجمية التي تركز على مدى مطابقة الترجمة للنص الأصلي، وضاعت جهود كبيرة لم تكن دائماً مفيدة. يحاول هذا البحث التركيز على جانب آخر من الترجمة أعتقد أنه أكثر أهمية، ويتعلق بدراسة تلقي الترجمات على مستويات متعددة، بعيداً عن المطابقة الحرفية بين الترجمة والنص الأصلي. إن دراسة تلقي الترجمات تسمح لنا برؤية الفعل الحقيقي لهذه النصوص في المنظومة الثقافية التي تستقبلها.

❖ مترجم وناقد وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

وقد يؤدي هذا الفعل إلى خلخلة مجموعة من الثوابت الفنية، أو الفكرية، أو الاجتماعية. ونعتقد أن هذا الجانب له الأهمية الأولى في البحوث التي تتناول دراسة الترجمة وعلاقتها بالأدب المقارن. يسمح لنا الأدب المقارن بفهم كثير من الآليات التي تتحكم بعملية الترجمة على مستوى الأفراد والجماعات، بحسب توجه الرأي العام. إن غياب مراكز البحوث في البلدان العربية التي تتبع عملية الترجمة واستقبالها يحرم مراكز القرار في هذه البلدان من التحكم بالرأي العام العربي والعالمي. يحاول هذا البحث أن يلفت النظر إلى هذه المسألة الخطيرة.

يوماً بعد يوم تنهار الحدود الفاصلة بين العلوم المختلفة بسبب حاجة هذه العلوم بعضها إلى بعض، خاصة في مجال العلوم الإنسانية. فمن يستطيع اليوم الفصل بين علم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم الإناسة... إلخ؟ ومن يستطيع الفصل بين المناهج النقدية المختلفة التي قامت على أسس فلسفية وعلمية؟ ولذلك يجب على القارئ أن ينظر إلى عنوان هذه الدراسة على أنه يأتي في سياقه الطبيعي، لأن دراسة الترجمة تنتمي في قسم كبير منها إلى الأدب المقارن بالمعنى المقصود في هذه الدراسة.

منذ أن بدأ وعينا المعرفي يتشكّل، وجدنا أمامنا روائع الأدب العالمي مترجمة إلى اللغة العربية، بدءاً من شكسبير ودانتي، مروراً بآداب القرون الوسطى الأوروبية، وانتهاء بترجمات روائع الأدب الروسي والأدب الفرنسي، والأدبين الإنكليزي والأمريكي. ولهذا لا نبالغ إذا قلنا إن الترجمة شكلت بصورة مباشرة أو غير مباشرة جزءاً من شخصيتنا، وجزءاً من ثقافتنا، إلى حد أنه لا يمكن تخيّل الثقافة الحديثة دون هذا الوسيط المثمر بين اللغات والثقافات الذي نسميه: الترجمة. وإذا كانت الترجمة تذكرنا بوجود الآخر المختلف عنا ثقافياً، واجتماعياً، ودينياً.. فإنها تذكرنا أيضاً بوحدة الفكر الإنساني الذي لا يمكن أن نعيش على هامشه، لأن العزلة تعني الموت، مثلما يقول المقارنون، كما أنها تجعلنا أكثر قبولاً للآخر المختلف عنا في وقت تحاول فيه بعض الدوائر الغربية في أوربا وأمريكا تثبيت بعض المقولات التي تهدف في النهاية إلى

نفي الآخر وإلغائه، وطمس هويته، وتغليب منطق القوة في العلاقات الإنسانية على جميع مستوياتها. تذكّرنا الترجمة بأن الآخر لا يتكلم لغتنا، فهو إذن مختلف عنا في ثقافته، وفي قيمه، وعلينا قبول هذا الاختلاف، لأن الآخر ليس هو الشبيه وإنما هو المختلف الذي يقاسمنا الحياة. ولهذا فإننا اليوم أحوج ما نكون إلى الترجمة بمفهومها الإنساني، أي التي تمد جسور التواصل بين البشر بغض النظر عن الجنس والعرق والموطن، وبعيداً عن العقلية المركزية التي تهيمن على الفكر الغربي. إن الترجمة هي التعبير اللغوي والأدبي عن تباعد بين ثقافتين، وعن اختلاف، لا بد من الاعتراف به وقبوله قبولاً صريحاً عبر القبول بمبدأ الترجمة. صحيح أن هناك من يقول إن الترجمة هي تعبير عن نقص بالمعنى السلبي للكلمة، ولكن يجب ألا ننسى أن الأمم المتقدمة علمياً وثقافياً أكثر اهتماماً بنقل المعارف الموجودة في لغات أخرى، ويكفي أن نذكر في هذا المجال: فرنسا، وألمانيا، واليابان.. وهذا يعود إلى أن العلوم والفكر والثقافة لا يمكن حصرها في لغة واحدة مهما تكن هذه اللغة. هذا يكفي لنقض نظرية المركزية الأوروبية التي تحدث عنها جاك دريدا، صاحب الاتجاه التفكيكي من جهة، وتثبيت مقولته عن عدم وجود مركز ومحيط، وأساسي وثانوي في الحياة، من جهة أخرى، لأن المركز من دون محيط لا يساوي شيئاً، والأساسي لا يكتمل إلاّ بأجزائه الأخرى التي تنقصه والتي نسميها بصورة تعسفية الأشياء الثانوية، فما قيمته إذن من دون أجزائه؟[1]

وفي هذا إجابة عن سؤال يراود أذهان كثيرين، وهو: لماذا نترجم؟ وعندما نطرح هذا السؤال تظهر أمامنا أسئلة أخرى، مثل: كيف يتم اختيار النصوص المراد ترجمتها؟ وكيف يأخذ النص المترجم مكانته ضمن المنظومة الأدبية

---

[1] يقوم منهج جاك دريدا على تحليل الخطاب الغربي الذي يتمركز حول نفسه، ومن هنا جاء مفهوم المركزية الأوروبية التي حاول دريدا نقضها. ويمكن العودة للتوسع إلى كتابيه: جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ت. جهاد كاظم، الدار البيضاء، دار توبقال، 1988.. انفعالات، ت.عزيز توما، اللاذقية، دار الحوار، 2005.

المستقبلية؟ ولماذا؟ وما وظائفه ضمنها؟ وما التعديلات المتوقعة التي سيحدثها فيها؟ ليس من السهل الإجابة عن هذه الأسئلة في وقت تدور فيه الدراسات الترجمية عن أشياء لا تعبر تعبيراً حقيقياً عن واقع الترجمة وأهدافها، لأن الإجابة عن هذه الأسئلة، بشكل يقيني، تتطلب دراسات إحصائية على مستوى البلدان. وهذا عمل يحتاج إلى مجموعات عمل ضمن مؤسسات ترعاها المنظمات الدولية، أو الحكومات. تحاول هذه الدراسة أن تفتح الطريق أمام هذا النوع من الدراسات[1]. كانت الدراسات القديمة تركز على عملية الترجمة، وآلياتها، ومطابقتها للنص الأصلي، وما الانزياح الذي يحصل في النص المترجم، ولكنها لم تنتبه إلاّ فيما ندر على عملية الانزياح الحاصلة في الثقافة المستقبلية، وهي تتعرض إلى خلخلة قد تكون أحياناً عميقة جداً. أصبح الحديث عن الترجمة، وعن بعدها وقربها من النص الأصلي غير كافٍ، لأن النص المترجم وهو يغيّر بيئته، وجمهوره، ولغته، وسياقه، لا يتوقف تأثيره عند بعض الألفاظ التي قد تبتعد عن دلالتها الموجودة في النص المصدر. إن الترجمة تعني أن ننقل نصاً من ثقافة إلى ثقافة أخرى، ومن منظومة أدبية إلى منظومة أدبية أخرى. إنها إدخال نص في سياق آخر. إن قارئ الكتب المترجمة لا يهمه كثيراً أمانة الترجمة، بمقدار ما يهتم بالنص الموجود بين يديه، فيتفاعل معه بطريقته الخاصة سلباً أو إيجاباً، بعيداً عن النص الأصلي الذي قد لا يعرفه. ولهذا ذهب بعضهم إلى النظر إلى النص المترجم على أنه نص جديد له منطقه الخاص به وإن كان يرتبط بالنص الأصلي ببعض الروابط التي لا تلغي هويته الجديدة. هل الجمهور في اليابان الذي استقبل رواية غوته (آلام الفتى فيرتر) بعد ترجمتها إلى اللغة اليابانية، هو الجمهور نفسه الذي استقبل العمل في نسخته الألمانية، أو الجمهور الذي استقبل العمل بنسخته الفرنسية؟ وهل كان التأثير هو نفسه في الحالات كلها؟ جوابنا هو بالنفي، إذا نظرنا إلى الدراسات التي تابعت تأثير أعمال غوته

[1] هناك دراسات سابقة في هذا المجال، انظر: عبده عبود، وآخرون، الأدب المقارن: مدخلات نظرية ونصوص ودراسات تطبيقية، جامعة دمشق، 2000، ص. 307.

في بلدان عديدة[1]. ولهذا يبدو ضرورياً ربط البحوث التي تتناول الترجمة بالبحوث التي تدرس التلقي، أي دمج دراسة النصوص المترجمة بتفسير فعل القراءة، الذي هو عملية مركبة ومعقدة يصعب تأطيرها ضمن إطار واضح، لأنه يصعب تأطير النفس البشرية ضمن إطار واضح. جاء الوقت الذي يجب أن تنتقل فيه دراسات الترجمة من الجدالات النظرية التي غرق بها الدارسون، وتركزت على أمانة الترجمة، إلى بحوث تتناول الطرف الآخر الذي تتوجه إليه الترجمة وهو المتلقي. صحيح أن النص المترجم يحاول دائماً أن يذوب، بطريقة أو بأخرى، في النتاج الأدبي للبلد المترجِم أو في (الثقافة المستقبلة)، إلاّ أنه يحتفظ ببعض السمات التي تذكّر بأصله الأجنبي، وسيبقى دائماً أدباً مستورداً، أو قطعة دخيلة ضمن المنظومة الأدبية التي تستقبله، مهما نجحت محاولة دمجه بالأدب المستقبل. معنى ذلك أن الأدب المترجم لا يستطيع أن يمحو بصورة كاملة أصله الأجنبي، وسيثير قراءات ليست فقط ذات قيمة جمالية، ولكن أيضاً ذات قيمة فكرية. إن قراءتنا للرواية الروسية المترجمة إلى اللغة العربية، أو لأي رواية أجنبية أخرى تحاول أن توفق بين القيمة الجمالية والقيمة الفكرية. ونعتقد أن سبب اختيار رواية الأم لمكسيم غوركي لتدرّس في المدارس السورية، في مرحلة من المراحل، يعود إلى اقتناع المشرفين على التعليم بأن هذه الرواية تجمع بين القيمتين. ولهذا فإن دراسة هذه القراءات تؤدي إلى وعي الطبيعة الخاصة لبعض التبادلات الأدبية العالمية، التي تتعلق بنقل الأفكار والمضمونات الأدبية من أمة إلى أمة أخرى، وذلك النصوص والصور، والأعمال الكاملة أو الجزئية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى الموضوعات نفسها التي تتبادلها الأمم فيما بينها، التي قد تؤد إلى إحداث تغيرات كبرى داخل الأدب المستقبل. هل هناك ضرورة للتذكير بالتغيرات التي حدثت داخل الآداب العربية بفعل الاتصال بالآداب العالمية المختلفة. وتكفي

---

[1] انظر: بيير برونيل، وآخرون، الوجيز في الأدب المقارن، ت. غسان السيد، دمشق، مطبعة زيد بن ثابت، 1999. ص 94 وما بدعها، وص. 135 وما بعدها.
- عبده عبود، الأدب المقارن، 323 ـ 350.

الإشارة إلى أن عدداً من الأجناس الأدبية التي لم تكن موجودة بصورتها الحالية في الموروث الأدبي العربي، قد احتلت مكانة مهمة داخل المنظومة الفكرية العربية، مثل القصة، والرواية، والمسرح، فضلاً عن التغيرات التي طرأت على الشعر العربي نفسه.

إن متابعة الموجات الكبيرة للترجمة بين اللغات العالمية الحيّة تساعدنا على فهم المؤثرات الأجنبية، والتيارات الأدبية ولهذا تعدُّ هذه العملية كتابة للتاريخ الأدبي أو إعادة كتابة له. هذا يؤكد أن الأمانة للنص الأصلي ليست هي المقياس الوحيد التي يجب التركيز عليها في دراسة الترجمة، بل يمكن القول إن هذا لا يمثّل إلاّ جزءاً يسيراً ممّا نطلق عليه اسم الترجمة. وإذا أردنا التفصيل أكثر، نقول إن الأمانة ركن من أركان عملية تشمل دراسة الانزياح في النص المترجم، ودراسة الانزياح الحاصل في الثقافة المستقبلة. إننا نعرف جميعاً تأثير الأدب الفرنسي في الآداب الأوروبية، وكيف أسهم في خلخلة المنظومات الثقافية الأوروبية عبر غزو المذاهب الأدبية والنقدية المختلفة التي تأسس القسم الأكبر منها في فرنسا. وهنا نفهم لماذا نشأ الأدب المقارن في فرنسا، واشتغل جيل الرواد من المقارنين الفرنسيين على تأثير الأدب الفرنسي في الآداب الأوروبية المختلفة. ولا ننسى كذلك ما سببته الروايات الروسية المترجمة إلى اللغات العالمية من تجديد في فهم الفن الروائي، وأسسه في القرن العشرين. لهذا نقول من الصعب فصل الترجمة عن التلقي، وعن تاريخ التلقي، خاصة أن المترجم وسيط لغوي وثقافي لا يعمل في فراغ، ولكنه يعيش ضمن جماعة يعرف مسبقاً أن الجمهور الذي يترجم له سيحكم على الترجمة، وعلى الصورة الأدبية، والجمالية، وحتى الأخلاقية للثقافة التي جاء منها النص المترجم.

ونظراً لأنَّ الترجمة تمثّل الشكل الأهم من بين أشكال العلاقات الأدبية، فإن الدراسات الترجمية تدخل في صلب الدراسات الأدبية المقارنة، وتشكل القسم الأعظم من هذه الدراسات. وهي في هذا تختلف عن ميادين دراسة الترجمة الأخرى، مثل علم الترجمة، واللسانيات. ذلك أن الأدب المقارن يدرس

الترجمة الأدبية بوصفها علاقة تبادل مثمر تقوم بين أدبين قوميين أو أكثر. فهو يدرس المترجمين باعتبارهم وسطاء أدبيين يمدون الجسور بين الآداب القومية المختلفة. هذا يوضح أهمية المترجم الذي هو الركن الأساسي في العملية كلها. إن معرفة لغة أجنبية لا تصنع مترجماً ناجحاً، إذ لابد من إتقان اللغة الأم وهذا ما يجعله أكثر إحساساً وخبرة بحدود وسائل التعبير الخاصة بكل لغة وإمكانياتها. ما الذي ينقص المترجم إذا جمع طرفي المعادلة: اللغة الأجنبية، واللغة الأم؟ ينقصه الخبرة والدراية والتركيز والدقة وفهم الدلالات المختلفة للألفاظ عندما تتغيّر السياقات التي تستخدم فيها. وإذا كانت الخبرة تأتي بالممارسة ومع الزمن فإن التركيز والدقة والأمانة العلمية من أهم الصفات التي يجب أن يتحلى بها المبدع عادة، وهي أصيلة في الشخصية أكثر مما هي مكتسبة، ونعطي للمترجم صفة المبدع لأنه يعيد إنتاج نص جديد. صحيح أنه ينقل من نص آخر، ولكنه يعطي النص الجديد من روحه أشياء كثيرة، ولهذا فإن معرفة لغة أجنبية وحدها لا تكفي لظهور مترجم ناجح. ويجب ألاّ ننسى أن مهمة المترجم هي الوساطة الإيجابية بين ثقافتين، وعليه فإن امتلاك عقل منفتح والرغبة في التسامح وقبول الآخر على ما هو عليه هي سمات لا بد من وجودها عند المترجم. فقد رأينا في حالات عديدة تدخّل المترجم في حذف بعض المقاطع من النص الأصلي، أو إضافة مقاطع أخرى إليه وذلك لأسباب دينية وسياسية واجتماعية مما سبب خللاً في بنية النص، ويمكن أن نشير في هذا المجال إلى ترجمة حسن عثمان للكوميديا الإلهية للشاعر الإيطالي دانتي، حيث أسقط نشيداً يتعلق بالرسول وعلي بن أبي طالب، لأسباب دينية، ففوت بذلك الفرصة على القارئ العربي لكي يعرف الجو الفكري والثقافي الذي كان سائداً في أوروبا في القرون الوسطى، والذي مهد للحروب الصليبية، بسبب الأفكار السلبية التي انتشرت فيها عن الإسلام والمسلمين. إن الكاتب يعكس، بشكل أو بآخر، أفكار عصره، ودانتي في عمله نطق بلسان عصره، وحين أسقط حسن عثمان هذا النشيد من ترجمته حرم القارئ العربي من الاطلاع على مادة

فكرية غنية تساعده على فهم جذور هذه العلاقة المأزومة تاريخياً بين الشرق والغرب. ويمكن أن نذكر مثالاً آخر عن الحالة الثانية وهي ترجمة الفرنسي أنطوان غالان لألف ليلة وليلة إذ أضاف إلى النص المترجم مجموعة من الحكايات ليست موجودة في النص العربي[1].

مما لا شك فيه أن المترجمين العرب يقومون بجهود كبيرة لتقريب المسافة بين المتلقي العربي وبين روائع الآداب العالمية المختلفة، ويقيناً إن هذه العملية تخضع منذ بدايتها لذوق المترجم، وثقافته، وفهمه، وميوله. ومن المهم مثلاً معرفة أن أكثر الأعمال المترجمة عن الفلسفة الوجودية قام بها من يميل إلى هذه الفلسفة، أو يعتنقها، مثلما فعل سهيل إدريس عبر مجلته (الآداب) والترجمات التي نفذها مع زوجته لمعظم الأعمال الأدبية الوجودية لجان بول سارتر، وآلبير كامو، وسيمون دو بوفوار، وغيرهم، التي صدرت عن دار الآداب التي أسهمت مع المجلة في نشر الفكر الوجودي في سورية ولبنان، وأقطار عربية أخرى، مما انعكس في النتاجات ا لأدبية والفلسفية في هذين البلدين. والدور نفسه قام به عبد الرحمن بدوي في مصر. معنى ذلك أن عملية الترجمة هنا تحمل أهدافاً أخرى غير هدف نقل العمل الأدبي من لغة إلى لغة أخرى. وهذا يرتبط بقناعات المترجم وخلفيته الفكرية والعقائدية. يقول الدكتور عبده عبود: (المترجم يؤدي في كثير من الحالات دوراً أساسياً في انتقاء العمل المترجم، وهو الذي يقوم بتنفيذ عملية الترجم على طريقته الخاصة، ووفقاً لفهمه، أي تفسيره للنص. فالمرحلة الأولى من مراحل الترجمة الأدبية هي استيعاب النص الأدبي وتفسيره، وهي عملية لا يقوم بها المترجم من فراغ، بل انطلاقاً من أفقه الثقافي، والفكري، ومن الخطأ الاعتقاد أن المترجم يفسّر المستند الأدبي بموضوعية تامة)[2].

---

[1] شريفي عبد الواحد، ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر، وهران، دار الغرب، 2001، ص 43 ـ 50.

[2] عبده عبود، الأدب المقارن، ص 309 ـ 310.

وعندما يقوم الأدب المقارن بدراسة المترجم، وسيرته الثقافية، واختياراته، وعلاقته بما يترجمه، فإنه يستطيع تفسير خياراته الترجمية، سواء على صعيد اختيار النص، أم على صعيد تأويله، أم على صعيد تجسيده لغوياً وأسلوبياً في لغة الهدف. وفي هذا الإطار يمكن مقارنة مترجمين استخدموا لغات مختلفة لترجمة عمل أو أعمال واحدة. مثلما يحصل مثلاً عندما نقارن من قام بترجمة غوته إلى اللغة الفرنسية، بمن قام بترجمته إلى اللغة العربية. وفي هذا السياق يمكن الإشارة إلى أن بعض المترجمين قد يتفوقون على المؤلف الأصلي، يقول أحد الكتاب الأمريكيين: (هناك كاتبان باسم بو، أحدهما أمريكي وهو كاتب مستواه دون الوسط، والآخر فرنسي عبقري هو ادغار آلان بو الذي ترجم وبعث من قبل بودلير ومالارميه)[1].

تقاس جودة الترجمة إذن بقدرة المترجم، خاصة حين يكون المترجم كاتباً معروفاً في لغته الأصلية، مثل بودلير، ومالارميه. إن المبدع يسيطر على ما يترجمه ويعطيه من روحه وإبداعه كثيراً. ومهما يكن من أمر المترجم، يجب أن تستند دراسته إلى الأسئلة الآتية: من هو؟ وماذا يترجم؟ وكيف يترجم؟ يجب أن تكون شخصية المترجم معروفة تماماً، فضلاً عن عناصر اجتماعية وتجارية (طلب الجمهور) وهي أحياناً تفسر اختيار النص، مثلما تشرح دوماً قيمة الترجمة واتجاهها.

ومثلما يدرس الأدب المقارن المترجم بوصفه وسيطاً ثقافياً، يدرس كذلك تاريخ الترجمة الأدبية بوصفه تاريخ نشاطات تبادلية بين تلك الآداب. ويبدو أن هناك ثغرة كبيرة في تاريخ الأدب العربي، إذ ليس لدينا دراسة شاملة عن النصوص المترجمة إلى اللغة العربية. وعندما نتناول مثل هذا الموضوع بدراسة علمية شاملة، علينا أن نبدأ بطرح مجموعة من الأسئلة، ونحاول الإجابة عنها، مثل: ما هي النصوص المترجمة؟ وكيف قدمت إلى القراء؟ وما الانتشار الذي

---

[1] بيشوا، برونيل، روسو، ما الأدب المقارن؟ ت غسان السيد، دمشق، دار ماجد علاء الدين، 1996، ص 49.

عرفته على المستوى الكمي، وكم عدد الطبعة الواحدة؟ وكم عدد الطبعات؟ وعلى المستوى النوعي: ما نوع الجمهور الذي تم التوجه إليه؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة خاصة في ضوء غياب المعطيات الإحصائية مستحيلة. فقد تغيرت المنظومة الأدبية العربية بعمق في القرن العشرين بتأثير النصوص المترجمة، وهي لا تختلف في ذلك عن باقي الآداب العالمية (تطور دور الترجمات كثيراً في فرنسا في عصر النهضة، وعصور الأنوار: فقد أصبحت وسيلة لإغناء اللغة، وإغناء القارئ عبر اكتشاف الآخر ومعرفته)[1].

إن الدراسات المنهجية لتاريخ الترجمات ربما تسمح لنا بتجديد رؤيتنا للعديد من المسائل الأدبية في البلدان العربية، ويمكن بعد ذلك مقارنة هذه المعطيات بمعطيات أخرى في بلدان أخرى. وهنا يجب تمييز ظاهرة التقليد من ظاهر التأثير. فالتأثير يستقبل بصورة واعية إلى حد ما، وقد كان شاسل محقاً عندما كتب: (إن الشعوب لا تغتني قط بالاستعارات الشكلية، ولكنها تغتني عبر الإدخال البطيء للمبادئ التي تجدد حياتها العقلية. عندما تلتقي حضارتان، وعندما تتمازج طاقة كل منهما مع الأخرى في نقطة التواصل، فإنه ينجم عن ذلك خليط هجين، متألق جداً، لا يمكن نكران قيمته، ولكن عندما نقلد من أجل التقليد، فإن هذا العمل لا ينتج في النهاية إلا زهوراً اصطناعية. ضمن جنس الزهور المرغوب في إنباتها، لا أعلم من هو عالم النبات الذي كان يضع تويجات نبتة ضمن كأس "كم" نبتة أخرى، وبذلك يخلق أمساخاً جميلة محرومة من الحياة، والنمو النباتي الطبيعي)[2].

تستحق الترجمات دراسة تاريخية دقيقة لأنها توضح لنا مثلاً التغيرات الأساسية في المنظومة الأدبية العربية، فإذا أخذنا ترجمات غوته (1749 ـ 1832) الذي هو أحد أقطاب الأدب العالمي، وذروة من ذراه، فإننا سنجد أن الاهتمام

[1] الوجيز في الأدب المقارن، ص 80.
[2] ما الأدب المقارن؟ ص 66.

بأعماله، في البلدان العربية والعالم، نابع من تحول في الفكر العالمي، أدى إلى إقبال منقطع النظير على أدب هذا الكاتب، الذي مارست مسرحياته ورواياته تأثيراً كبيراً في القراء، وفي الآداب العالمية المختلفة. وهناك دراسات أجريت في اليابان بينت أن عدد حالات الانتحار زادت في اليابان بعد قراءة جيل الشباب لرواية (آلام فيرتر). أما فيما يتعلق باستقبال أدب غوته في البلدان العربية فإن المسألة أكثر تعقيداً وذلك لسببين: السبب الأول هو التأثير العربي والإسلامي في أدب الكاتب الألماني، بحيث كان قسم من القراء يبحث عن هذه المؤثرات في أدبه فقط. أما السبب الثاني فهو كثرة الترجمات التي وصلت حتى الآن إلى نحو عشرين ترجمة لأعمال غوته. يقول الدكتور عبده عبود: (من الملاحظ أيضاً أن عدداً كبيراً من المترجمين العرب قد أسهموا في نقل ما نقل إلى العربية من أعمال غوته. فقد بلغ عددهم ما لا يقل عن ثمانية عشر مترجماً. وبطبيعة الحال فإن لكل منهم تكوينه الثقافي، ودوافعه، وطريقته في الترجمة، ولغته، وأسلوبه. ونتيجة لذلك، وصل إلينا ما لا يقل عن ثمانية عشر "غوته"، بدلاً من أن يكون لدينا غوته واحد، وأصبح المتلقي العربي في حيرة من أمره، يتساءل: أي من هؤلاء هو غوته الصحيح؟)[1]

إننا نعرف أن الدراسة التاريخية والإحصائية للنصوص المترجمة عملية صعبة لا يمكن أن تعتمد على جهود الأفراد، ولهذا يتطلب هذا البحث أن نشارك في مجموعات عمل للترجمة، أو أن ننظمها مثل المجموعة التي أسسها إيتامبل في السوربون عام 1972.

ودراسة تاريخ الترجمات لا تنفصل عن تاريخ دراسة التلقي، لأن حركة الترجمة تراعي أولاً وأخيراً المتلقي الذي تتوجه إليه. إن عملية التلقي في تصور غادامر ليست مجرد متعة جمالية خالصة تنصب على الشكل، ولكنها عملية مشاركة تفتح عالماً جديداً: (إننا نرى العالم في ضوء جديد، كما لو كنا نراه

---

[1] عبده عبود، الأدب المقارن، ص 342.

للمرة الأولى، ومعنى ذلك أن العمل الفني ليس عالماً منفصلاً عن عالمنا الذاتي، إننا في تلقي العمل الفني لا نواجه عالماً جديداً غريباً، وإنما على العكس تماماً، نكون أكثر حضوراً، ونحقق فهماً أعمق لأنفسنا حتى ندخل إلى وحدة الآخر وذاتيته باعتبارها عالمنا)[1].

إن مصطلح التلقي هو مصطلح حديث في الدراسات المقارنة ظهر في الستينيات من القرن الماضي في ألمانيا على يد هانس روبير ياوس في مدرسة كونستانس وقد حظي بمكانة كبيرة في الدراسات المقارنة، وذلك لأنه يقدم إجابات عن أسئلة مهمة تتعلق بالعملية الإبداعية، والبعد التاريخي لهذه العملية. فقد انتبه ياوس على أن لكل قارئ حساسيته الخاصة التي لا تنفصل عن حساسية القارئ السابق، وفي هذا المجال قدم ياوس مفهوماً استعاره من الفلسفة لكي يحاول أ، يفسر هذه العملية، وهو مفهوم أفق التوقع الذي حدده بوصفه: (منظومة من المرجعيات تصاغ موضوعياً، وتنتج عن ثلاثة عوامل رئيسة، بالنسبة إلى كل عمل في اللحظة التاريخية التي يظهر فيها، وهذه العوامل هي: التجربة المسبقة التي يمتلكها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه العمل، وشكل الأعمال السابقة وموضوعاتيتها، والتي يفترض معرفتها، والتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية، وبين العالم الخيالي والواقع اليومي)[2].

إن هذا الأفق هو شبكة تفسيرية تسبق العمل في الوجود، وتتشكل من التجارب الجمالية السابقة لأولئك الذين يقرؤونه[3]. وفي هذا المجال يمكن أن ندرس تلقي الأعمال المترجمة على مستويات عديدة:

1ـ **المستوى الأول**: هو دراسة كيف يتلقى فرد عملاً معيناً، وهذا يعتمد على أفق توقع القارئ وأفق توقع العمل المترجم. إذ لا يمكن لعمل غريب في أفق توقعه أن يلقى التجاوب المطلوب من القارئ، لأن هناك اختلافاً بين الأفقين. وإذا

---

(1) عبد القادر الرباعي، التأويل: دراسة في آفاق المصطلح، عالم الفكر، عدد/2، 2002، ص 166.

(2) الوجيز في الأدب المقارن، ص 233.

(3) H.R.Jauss, Pour une esthetique de la reception, Paris, Gallimard, 1978, P49

أردنا أن نعطي مثلاً على ذلك، يمكن الحديث عن رواية جبل الروح[1] للكاتب الصيني غاو كيسنغجيانغ الذي حصل على جائزة نوبل للآداب عام 2000 عن هذه الرواية بالمقام الأول، مع أنه لا يمكن تجاهل البعد السياسي لهذه الجائزة. فقد تم الاطلاع على آراء بعض القراء العرب الذين قرؤوا الرواية، خاصة طلاب السنة الرابعة الذين درسوا الرواية في مقرر الأدب العالمي، وقد كان هناك شبه إجماع على عدم الإحساس بالمتعة عند قراءة هذه الرواية. ولو قارنا هذا الموقف بموقف القارئ الفرنسي الذي اطلع على هذه الرواية بنسختها الفرنسية، وهو موقف مختلف، لاتضح لنا الفارق في أفق توقع القراء في المنظومتين الأدبيتين. إذا أضفنا إلى ذلك القارئ الصيني الذي توجهت إليه الرواية بنسختها الأولى، لأن الكاتب كتبها باللغة الصينية، فإننا سنحصل على دراسة غنية تبين لنا أفق توقع ثلاثة أنواع من القراء مع ما يترتب على ذلك من معرفة العوامل المختلفة التي تسهم في تشكيل هذه الآفاق. كتب الكاتب الأرجنتيني بورج (Borgrs): "يختلف أدب عن أدب آخر بالطريقة التي يقرأ بها أكثر مما يختلف عنه من خلال النص"[2].

إن الطريقة التي نقرأ بها تستند إلى أفق توقعنا، وحين يطرأ تبدل على أفق التوقع، في الزمان أو المكان، وتتغيّر زاوية الرؤية، تتغيّر الأسئلة المطروحة على النص، وهذا سيؤدي إلى اختلاف الإجابات.

2 ـ **المستوى الثاني**: دراسة تلقي مجال ثقافي لعمل معين: إن المنظومة الأدبية ليست باباً مفتوحاً على مصراعيه، يسمح بإدخال كل من يريد الدخول. إنها وسط مقاوم يغربل بطريقته الخاصة الأعمال التي يسمح بتمريرها. وهنا لا بد من التساؤل عن مكانة النص المترجم ضمن المنظومة الأدبية؟ ولماذا، وما وظائفه ضمنها؟ وما التعديلات المتوقعة التي يحدثها فيها؟ عندما ترجم الفرنسي أنطوان

---

[1] غاو كسينغجيانغ، جبل الروح، ت. غسان السيد، ووائل بركات، دمشق، 2001.

[2] نقلاً عن جان فيربيه، تزفيتان تودوروف: من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ، ت. غسان السيد، دمشق الجمعية التعاونية للطباعة، 2002، ص 126.

غالان "ألف ليلة وليلة"، كان الأدب الفرنسي يبحث عمّا هو جديد خارج الحدود القومية، ولذلك استقبل الأدباء الفرنسيون والجمهور الفرنسي هذا العمل بحفاوة بالغة[1]. ومن المؤكد أن هذا العمل جدد في رؤية الأدباء الفرنسية للعالم، فضلاً عن تغيير صورة الشرق في ذهن الجمهور الفرنسي، هذه الصورة التي بقيت راسخة منذ الحروب الصليبية، والتي تقوم على ثنائية ضدية لم يستطع الشرق والغرب تجاوزها إلى اليوم.

3 ـ **المستوى الثالث**: مجالات ثقافية عديدة وعمل واحد. إن مهمة الدارس في هذا المجال هي أن يقارن موقف المنظومة الأدبية العربية من ترجمة عمل معين، وذلك في مختلف لحظات تاريخها، مع موقف المنظومات الأخرى. وهنا أيضاً يعدُّ التزامن والتعاقب ضروريين جداً من أجل فهم عملية الاستقبال، كيف تم، مثلاً، تلقي الروايات الروسية في مختلف منظومات العالم الأدبية، في نهاية القرن التاسع عشر؟ وهل يمكن إعطاء نوع من التصور عن ردات فعل هذه المنظومات المختلفة في لحظة تاريخية معينة؟ وما درجة التأثير الذي تسبب في إحداث تعديلات مهمة في هذه المنظومات؟ من المعروف أن الرواية الروسية في القرنين التاسع عشر والعشرين انتشرت في مناطق مختلفة من العالم، ونشرت معها من خلال الترجمات المتعددة القيم الفنية والجمالية والفكرية التي كانت سائدة في المجتمع الروسي. لا أحد يسأل اليوم إذا كانت هذه الترجمات مطابقة للنص الأصلي أم لا، لأن الدراسات توجهت أولاً إلى تأثير هذه الترجمات للأعمال الروسية في الآداب العالمية. بمعنى آخر توجهت الدراسات إلى كيفية تلقي هذه الأعمال. ومن المؤكد أن ذلك يفيد في معرفة القيمة الفنية والجمالية للأدب الوطني، ومكانته ضمن الآداب العالمية. يقول باختين: "الاستيراد الخارجي، في المجال الثقافي، هو أهم عامل في الفهم. ولا تظهر الثقافة الأجنبية بصورة كاملة وعميقة، إلا عندما تنظر إليها ثقافة أخرى"[2].

---

[1] شريفي عبد الواحد، ألف ليلة وليلة، ص 45.

[2] جان فيربيه، تودوروف، ص 126.

4 ـ **المستوى الرابع** : مستقبل واحد وأعمال عديدة. وهنا يمكن أن ندرس استقبال مستقبل واحد ليس بالضرورة أن يكون فرداً، بل قد يكون منظومة أدبية كاملة لأعمال متعددة. إن هذه الدراسة توضح لنا الاتجاهات الفكرية والأدبية التي تسود في حقبة تاريخية معينة، ولماذا تغيرت، أو عدلت في مرحلة أخرى؟ إن المتتبع لاهتمام الغرب بالأعمال الأدبية والفكرية العربية يلاحظ تغير اهتمام الغرب بالأعمال تبعاً للمرحلة الزمنية. فبعد اهتمامه بالفلسفة العربية التي حافظت على الفلسفة اليونانية وطورتها، جاء الاهتمام بأعمال خاصة مثل "ألف ليلة وليلة"، و"رسالة الغفران" للمعري، قبل أن تتوجه الأنظار إلى الأدب الصوفي. إننا نعتقد أن تغير مزاج القارئ الغربي أو المنظومة الغربية بشكل عام جاء مرافقاً لتغير اجتماعي، وسياسي، واقتصادي، وفكري. بعبارة أخرى: الفن لا يفرض نفسه من فراغ، بل هو يعبّر عن حاجة تتبدل بتبدل الظروف، والشروط الاجتماعية.

ومن المهم الإشارة هنا إلى أن هذه الدراسات المقارنية للتلقي، لا تتم بالاعتماد على القراءات الممكنة، وإنما تقوم على القراءات المحققة فعلياً. فأين نحن من هذه الدراسات التي وصلت إلى مراحل مزدهرة في بعض المنظومات الأدبية العالمية، خاصة أنه يمكن التحكم من خلالها بتوجهات الرأي العام؟ إن التطور الهائل في ثورة الاتصالات والمعلومات العالمية، وظهور ثقافات جديدة، والإحساس بأهمية الثقافات المختلفة، وفائدتها، هذا كله يشعرنا بأهمية أن نأخذ الترجمة على محمل الجد، لا أن نتركها تسير وفقاً للأهواء الشخصية، والجهود الفردية التي لا يمكنها أن تسد هذه الثغرة. فهل المنظومة الأدبية العربية في طريقها لأن تغير من طريقة تعاملها مع الترجمات، وربما بفضلها؟ تشعر المنظومة الأدبية العربية اليوم، وأكثر من أي وقت مضى، بحاجتها لأن تنفتح على الآداب العالمية، وأن تطعم بأعمال أنتجت خارجها. ولكن ما يعيق هذه العملية هو الفوضى التي نراها على امتداد البلدان العربية، التي من أهم

مظاهرها اضطراب المصطلحات، وترجمة النص الواحد مرات عديدة، وغياب التنسيق.

ولا يمكن الحديث عن الترجمة دون الحديث عن أزمة المصطلح في الترجمات العربية[1]. إن المصطلح هو الأساس الذي يبنى عليه أي علم، معنى ذلك أن اختيار المصطلحات في العلوم المختلفة، ومنها النقد الأدبي، والأدب المقارن، يتم بدقة كبيرة لكي يعبر تماماً عن الفكرة المقصودة. ولهذا فإن أي اضطراب في نقل المصطلح أو في ترجمته يؤدي إلى خلل في فهم معناه وتلقيه. ولا يمكن أن نستوعب علماً من العلوم دون أن نفهم الجهاز المصطلحي الذي يصنع خصيصاً لهذا. وإذا سمحنا لأنفسنا باستخدام مثال من قطع السيارات التي يشير كل اسم فيها إلى قطعة محددة، فماذا سيحصل لو أننا ذهبنا إلى مخزن بيع قطع السيارات وخلطنا بين الأسماء؟ من المؤكد أن صاحب المخزن لن يفهم علينا، ولن نحصل على القطعة المطلوبة. إننا نعيش في عالم يطور في كل يوم علوماً مختلفة في شتى الميادين المعرفية، ويطور معها منظومته المصطلحية التي تتوسع باستمرار: (يدخل ساحة المعرفة في العالم ما يربو على سبعة آلاف وثلاثمئة مصطلح جديد سنوياً، أي بمعدل عشرين مصطلحاً كل يوم. في حين بقيت المنظومة المصطلحية العربية في العالم العربي في شتى مجالات المعرفة، تعتمد أساساً على الترجمة من المنظومة المصطلحية في العالم المتقدم، دون استراتيجية محكمة، للحاق به أو على الأقل تقليص الفارق الكبير الذي يزداد يوماً بعد يوم، الأمر جعلنا نلهث دائماً وراء المصطلحات الجديدة)[2].

وتأسيساً على ما تقدم نستنتج أن ترجمة المصطلح من أكبر العقبات التي تعترض سبيل المترجمين، خاصة فيما يتعلق بالدراسات الأدبية والنقدية التي

---

[1] للتوسع، انظر: عبد النبي اصطيف، المصطلح الأدبي في الثقافة العربية الحديثة: مشكلات الدلالة ومواجهتها، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ج1، مجلد، 75، ص 111 ـ 152.

[2] يحيى بعيطيش، نحو استراتيجية لحل إشكالية المصطلح، مجلة المترجم، الجزائر، وهران، عدد/3، 2001، ص 42.

شهدت ثورة حقيقية في النصف الثاني من القرن العشرين، في حين بقيت الدراسات العربية تدور في فلك الدراسات القديمة، أو الحديثة الوافدة إلينا من الغرب من مصطلحاتها، فنعود مرة أخرى إلى المربع الأول من حيث القدرة على ترجمة المصطلح وضبط معناه. وذلك أن نصوص النقد الأدبي مبنية على شبكة من المصطلحات المرتبطة أصلاً بثقافة مغايرة لها جذورها، فضلاً عن ارتباط المصطلح نفسه بفلسفة معينة، أو انتمائه داخل تخصص من الدقة بمكان لدرجة يصعب معها إيجاد مقابل له داخل اللغات الأخرى[1].

وبناء على ذلك يحق لنا أن نتساءل عما سيصبح عليه الوضع مع هذا الاختلاف الكبير في ترجمة المصطلحات بين المشرق والمغرب، وحتى داخل البلد الواحد، أو داخل العمل الواحد. ويمكننا في هذا المجال أن نذكر مئات الأمثلة. من الأمثلة المهمة، في هذا المجال، مصطلح difference الذي غيّر فيه جاك دريدا، فوضع حرف "a" بدلاً من حرف "e"، فأثار مشكلة أمام القارئ الفرنسي، ومن الطبيعي أن تكون المشكلة أكبر أمام القارئ العربي الذي جاء إليه المصطلح من لغة غريبة عنه، مما زاد النفور من الاتجاه التفكيكي في الوطن العربي. ترجم كاظم جهاد[2] المصطلح بكلمة اختلاف مع وضع قوسين حول التاء لكي يلفت نظر القارئ إلى خصوصية المفردة، ولكن المعنى الحقيقي لمصطلح دريدا لا يمكن أن يفهم بصورة منعزلة عن فكره مثلما أشار المترجم كاظم جهاد. فهو كان يقصد معنى الإخلاف أو الإرجاء، أي إنّ المعنى في أي خطاب هو معنى مؤجل باستمرار ولا يمكن أن يكتمل في نفس قارئ من القراء في أي عصر من العصور. مقابل كلمة الاختلاف، مع وضع قوسين حول التاء، هناك من استخدم كلمة الاختلاف دون إشارة خاصة، فضلاً عن استخدام المقابل "الإرجاء أو التأجيل أو الإخلاف"، فيصبح عندنا مجموعة من الكلمات

---

(1) عبد الحميد العيدوني، مشاكل ترجمة المصطلح النقدي الحديث، مكناس، كلية الآداب، 2000، ص 10.

(2) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص 31.

المقابلة لمصطلح فرنسي واحد. ومن هنا تأتي كثرة المترادفات للتعبير عن مصطلح واحد.

فمصطلح Structuralisme تضاربت مقابلاته بين المشرق والمغرب من: هيكلية، إلى بنيوية وبنيوية، وبنائية، وبنيانية، وتركيبية. ومصطلح الشعرية poetique ترجم إلى: إنشائية، وفن الشعر، والأدبية، وقضايا الفن الإبداعي، وعلم الأدب، وصناعية الأدب، والإبداع، وفن النظم، ونظرية الشعر، وبويطيقيا، وبويتيك[1].

ومن مظاهر هذه الفوضى ترجمة مقالة رولان بارت (introduction a l, analyse structural du recit)، التي كتبها في الستينيات، واستقرت مصطلحاتها النقدية، ومع ذلك لم يتفق المترجمون الذين ترجموها على ترجمة واحدة للعنوان: فهناك التحليل البنيوي للقصة القصيرة، ترجمة نزار بري، بغداد، 1986، ومدخل إلى تحليل السرد بنيوياً، أنطوان أبو زيد، بيروت، 1988، ومدخل إلى التحليل البنيوي للسرد، بحراوي قمري، الرباط، 1988، ومدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، نخلة قديقر، بيروت، 1989، ومدخل إلى التحليل البنيوي للمحكيات، غسان السيد، دمشق، 2001.. إلخ.

لا نريد أن ندافع عن أي ترجمة من هذه الترجمات، ولكن يحق لنا أن نتساءل عن وضع القارئ الذي يريد أن يقرأ مقالة بارت، وكيف سيستطيع فهم أساس البحث إذا كان المترجمون قد اختلفوا في ترجمة العنوان. ولو أننا جئنا بأمثلة من داخل البحث لازدادت الصورة قتامة.

ومما يزيد الأمر سوءاً أن بعض الترجمات جاءت عن لغة وسيطة، مثلما حصل بشأن نظرية التلقي التي كتبت أهم الأعمال فيها باللغة الألمانية. أما أكثر ما ترجم عنها فقد ترجم عن اللغتين الفرنسية والإنكليزية. قام غسان السيد بترجمة مجموعة من المقالات المتعلقة بنظرية التلقي عن اللغة الفرنسية،

[1] انظر: عبد النبي اصطيف، المصطلح الأدبي في الثقافة العربية، ص 118. 121.

ونشرها في كتاب يحمل عنوان (في نظرية التلقي). من المعروف أن مفهوم (أفق التوقع) من أهم مفهومات نظرية التلقي، وقد ترجمه المترجم الفرنسي (Horizon d, attente)، ونقل المصطلح إلى اللغة العربية مثلما ورد باللغة الفرنسية (أفق الانتظار) وهذه هي الترجمة الحرفية للمصطلح الفرنسي، ولكنه في ترجمات لاحقة عن اللغة الفرنسية استخدم مصطلح أفق التوقع.

نستخلص من ذلك أن دراسة دقيقة لاتجاهات تلقي النصوص المترجمة مستحيلة، كما أن الفائدة المرجوة من هذه الترجمات تكون قليلة. ولهذا نرى أن تضافر الجهود للنهوض بالترجمة أمر لا بد منه. إن إمكانيات الأفراد تبقى ضعيفة أمام جسامة المسؤولية. ومما يؤسف له أن الدول العربية لم تعتمد حتى الآن استراتيجية واضحة ومحددة للنهوض بهذا الجانب الذي لا يمكن الاستغناء عنه لمن يعيش في عالم اليوم. وما يثير الدهشة هو أن أكثر الدول العربية لا تكتفي بموقف المتفرج فقط بل تتدخل أحياناً لتعرقل جهود الأفراد عن طريق الرقابة الشديدة التي تفرضها على الترجمات، فضلاً عن أن أكثر الدول العربية قد وقعت على الاتفاقية الدولية لحماية الملكية الفكرية. ولهذا آثار سيئة في حركة الترجمة بسبب المبالغ الضخمة التي تطلبها دور النشر الغربية لقاء السماح بترجمة كتبها. ونحن نعرف جميعاً أن الأفراد لا يستطيعون تحمل هذا العبء، ويبدو أن المؤسسات الرسمية غير مستعدة للقيام بمسؤولياتها في هذا الجانب، على الرغم من الجهود التي تقوم بها المنظمة العربية للثقافة والتربية والعلوم، والتي نشرت عدداً من الدراسات عن واقع الترجمة في الوطن العربي عامي 1985، 1987. ولكن هذه الدراسات غير متوافرة للباحثين، كما أن نشاطات هذه المؤسسة غير معروفة كثيراً على مستوى الوطن العربي.

ولهذا نرى من الضروري أن يتأسس مجلس أعلى للترجمة والنشر والتوزيع على مستوى الوطن العربي، يكون له مكاتب في الدول العربية جميعها ، ويقوم بالمهمات الآتية:

1 ـ اختيار الكتب الحديثة والمهمة التي تصدر في لغات عالمية مختلفة، وترجمتها إلى اللغة العربية ضمن خطة تراعي أهمية الكتاب، والحاجة إليه. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن فرنسا تترجم أي كتاب يصدر باللغة الإنكليزية خلال سنة من صدوره، أو خلال خمس سنوات، تبعاً لأهميته. وفي كثير من الحالات تصدر النسختان الإنكليزية والفرنسية في وقت واحد.

2 ـ التنسيق مع دور النشر العالمية، والتعاون معها للسماح بنقل الكتب المهمة التي تصدرها إلى اللغة العربية.

3 ـ تنظيم عملية الترجمة من خلال الإشراف على أعمال المترجمين الفردية، لكي لا تتكرر الترجمات، وتهدر جهود كبيرة يمكن أن توظف في مكان آخر.

4 ـ الدعم المادي للمترجمين، ومساعدتهم على نشر ما يترجمونه إذا كانت هذه الترجمات تقع ضمن إطار نقل الخبرة والمعرفة، حيث يقل المهتمون، ويقل الإقبال على الكتاب المترجم.

5 ـ التعاون مع المؤسسات الحكومية الأخرى مثل الجامعات وغيرها، وتقاسم المهمات حتى لا يحدث تضارب بين عمل هذه المؤسسات.

6 ـ تأسيس بنك معلومات عربي للأعمال المترجمة. وهنا نشير إلى أن هذه الدراسات عن الترجمة غائبة، ولا نعرف بدقة عدد الكتب المترجمة، واتجاهات الترجمة، وأسبابها، لأن هذه الدراسات يمكن أن تبين لنا اتجاهات الرأي العام، والذوق، والمستوى المعرفي الذي وصل إليه المجتمع.

7 ـ تثبيت المصطلحات ضمن العلوم المختلفة، خاصة في مجال الأدب والنقد الأدبي، ومحاولة تعريبها وتوزيعها، وإصدارها ضمن قواميس عامة أو خاصة.

8 ـ التخفيف من الرقابة على الترجمات، خاصة في ضوء الانتقال السريع للمعلومات عبر وسائل الاتصال المختلفة.

إن المتابعة العلمية والدقيقة للترجمات في البلدان العربية تسمح للدارسين والباحثين بوضع النشاط الترجمي في إطاره العالمي. وهذه خطوة لا بد منها إذا أردنا أن نسهم في تشكيل الرأي العام، على المستوى المحلي وعلى المستوى العالمي. إن الصراع الدولي الحديث يتمحور، بصورة أساسية، حول الثقافة. والذي يستطيع أن ينشر ثقافته وقيمه يمكنه أن يسيطر على مساحة واسعة من الرأي العام، ويكسب تأييد الجمهور له. ويعدُّ النص الأدبي من أهم الوسائل لنشر الفكر والثقافة، لأنه يكتسب مصداقية خاصة وخطيرة في الوقت نفسه بسبب ابتعاده عن المباشرة في طرح موضوعاته. وعلى المؤسسات الرسمية العربية أن تنتبه إلى خطورة إهمال هذا الجانب المهم من حياة أي أمة تريد أن تعيش في عالم اليوم الذي أصبح، بفضل التطور الهائل في عالم الاتصالات، قرية صغيرة.

المراجع

1 ـ اصطيف، عبد النبي، المصطلح الأدبي في الثقافة العربية الحديثة: مشكلات الدلالة ومواجهتها، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ج1، مجلد، 75، 2000، ص 111 ـ 152.

2 ـ برونيل، بيير، الوجيز في الأدب المقارن، ت. غسان السيد، دمشق، زيد بن ثابت، 1998.

3 ـ بعيطيش، يحيى، نحو استراتيجية لحل إشكالية المصطلح، مجلة المترجم، الجزائر، وهران، عدد/3، 2001.

4 ـ بيشوا، كلود، وآخرون، ما الأدب المقارن؟ ت. غسان السيد، دمشق، دار ماجد علاء الدين، 1996.

5 ـ دريدا، جاك، الكتابة والاختلاف، ت. كاظم جهاد، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1988.

ـ انفعالات، ت. عزيز توما، اللاذقية، دار الحوار، 2005.

6 ـ الرباعي، عبد القادر، التأويل، دراسة في آفاق المصطلح، عالم الفكر، الكويت، عدد/2، 2002.

7 ـ ستاروبنسكي، جان، وآخرون، في نظرية التلقي، ت. غسان السيد، دمشق، دار الغد، 2000.

8 ـ العبدوني، عبد الحميد، مشاكل ترجمة المصطلح النقدي الحديث، المغرب، مكناس، كلية الآداب، 2000.

9 ـ عبود، عبده، وآخرون، الأدب المقارن، مدخلات نظرية ودراسات تطبيقي، دمشق، جامعة دمشق، 2000.

10 ـ فيرييه، جان، تودوروف، من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ، ت. غسان السيد، دمشق، الجمعية التعاونية للطباعة، 2002.

11 ـ هولب، روبرت، نظرية التلقي، ت. عز الدين إسماعيل، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 1994.

Jauss, H. R. Pour une esthetique de la reception, Paris, 12 Gallimard, 1978.

دراســات

صطيفان فان دام
ترجمة: يونس لشهب *

نحو فهم الدراسات الثقافية: مقاربة لتاريخ المعارف

في البدء كانت فكرة هذه المائدة المستديرة تنظيمَ نقاش حول الاتجاهات الحالية للتاريخ الثقافي الأنجلوساكسوني، وفق منظور شبيه بالسجالات الحديثة، التي انخرطت فيها المجلة. غير أن المشروع انصرف، ولعله انصراف لا يخلو من بعض العجلة، إلى حقل الدراسات الثقافية، الذي يشكل أحد الأقطاب التي اندمجت فيها تخصصات شتى، (الإناسة وعلم الاجتماع والتاريخ ودراسات النوع وتاريخ الفن، وغيرها)، وتقاطعت فيها مقاربات متعددة تكبّ على القضايا الثقافية. ويحدوه، في ذلك كله، أمل تحديد موضوع للدراسة أكثر دقة، وإيجاد مدخل إشكالي لهذا الميدان.

* مترجم وكاتب من الجزائر

وفضلاً عن كون حجة اقتصاد درجات الاندماج، المحسوم أمره، سرعان ما فقدت من مصداقيتها، فإن اختيار الدراسات الثقافية ينطوي على عدول مزدوج:

ففي المقام الأول، تجعل صبغتها متعدّدة التخصصات من المستحيل الركون إلى وجهة الدراسات التاريخية، وتقتضي أن يتبنى التحليل منهجاً مختلفاً. ولقد اخترت الصدور عن مقاربة تاريخ العلوم الاجتماعية، بل التاريخ الثقافي للمعارف، محاولاً فهم الامتداد المرجعي لهذه الدراسات الثقافية، فيما يتجاوز كل انسجام تخصصي أو تخاصّيّ (interdisciplinaire).

وفي المقام الثاني، يتطلب ذلك الاختيار الانخراط في جغرافية جامعية معولَمة، وليس مجرد جغرافية أمريكية أو بريطانية فقط.

وعندنا أن الأمر يتعلق بفهم ظاهرة، هي في أيامنا هاته، آخذة في الاتساع، وتستوعب طبيعتها المعقدة ممارسات فكرية يقل اعتبارها شيئاً فشيئاً ممارسات دخيلة، بمقدار ما يتطور تدويل البحث في التاريخ. إن إنشاء تجمعات تخصصية تنصب على الموضوعات ـ الحدود انطلاقاً من ضبط أكاديمي وفكري، وهو ما تدل عليه الدراسات، [في عبارة: الدراسات الثقافية]، ليس باباً من أبواب التندر، وإنما هو نتيجة سيرورة عميقة مؤثرة، تقلّب النظر في تقسيم المعارف واستقرارها ونقلها داخل عالم جامعة الجماهير، (بظهور رف المكتبة، بل، وكذلك، صيغة القراءات الجديدة المرتبطة باجتراح مفهوم نوع القارئ[1]).

نربأ بجمعنا هذا أن يكون جلسة لإرضاء الذات النقدية، نستطيع فيها الاحتفاء بفضائل الحصار العالمي المفروض على متفرعات الاتجاه الاشتراكي، ذي النزعة الجماعية، عند جميع «أصحاب النزعة الاختزالية في علم الاجتماع، كما عند باقي أنصار ما بعد الحداثة»، على حد عبارة مارشال صاهلينز[2] (Marshal Sahlins). ونرجو أخذ هذه الحركيات العابرة للتخصصات على محمل الجد، وإدراكها داخل سياقها.

1 - مسارات وتوترات بين التخصصات:

تقتضي الخطة المنهجية أن نبدأ بإعادة رسم مسار الدراسات الثقافية، على نحو موجز، أوجز مما نجده في كتابين حديثين، تكفلاً برصد ذلك المسار.

لقد اقترح أرموند ماتلار (Armand Mattelart) وإريك نوفو (Erik Neveu)، مؤخرا، قصة هذا الاتجاه، مشيرين إلى مراحل ثلاث:[3]

- أولاها مرحلة نشأة الدراسات الثقافية، بمعناها الدقيق، سنة 1964، في جامعة بيرمينغهام (Birmingham)، بتأثير من ثلاثة آباء مؤسسين: ريشارد هوكارت (Richard Hoggart) ورايموند ويليامز (Raymond Williams) وإدوارد تومبسون (Edward Thompson). أصدر الأول، سنة 1957، كتابه، الذي ترجم إلى الفرنسية، بعنوان "ثقافة الفقير"،[4] وتناول فيه بالدراسة تأثير الثقافة التي تبثها الطبقة العمالية من خلال وسائل التواصل المعاصرة. ونشر الثاني، سنة 1958، كتاباً مهماً، "الثقافة والمجتمع: 1780 - 1950". وأصدر ثالثهم، سنة 1963، كتابه "صناعة طبقة العمال الإنجليزية". ويندرج هؤلاء المؤلفون في إطار نهضة التحليلات الماركسية، وهم قريبون من التيار السياسي لليسار الجديد. وكان المشترك بينهم سد الفراغ الذي خلفه سكوت ماركس عن تحليل «منظومات القيم»،[5] (تومبسون). واقترحوا تركيز مقاربتهم ثقافةَ الجماهير (culture de masse) على تاريخ اجتماعي ضارب في القدم، مكبّين على الممارسات المقاومة التي تضطلع بها الطبقات الشعبية، وعلى الصراعات الاجتماعية. وكان أحد التحديات التي واجهتهم يتمثل في ضرورة تجاوز الحتمية الاقتصادية، التي وسمت التحليلات التقليدية للفئات الاجتماعية الثقافية، محاولين البحث عن أشكال مخصوصة للحركة الاجتماعية في بريطانيا العظمى.[6] ولعل من السمات الأخرى التي ميزت هذه المرحلة من تأسيس الدراسات الثقافية تلك الرغبة في وضع المشروع الفكري على هوامش الحدود المؤسسية والتخصصية؛ فكان أن رافقت إنشاء مراكز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة بيرمينغهام، سنة 1964، استراتيجية تتجاوز الحيز الجغرافي المحلي عند اختيار مقرات المنشآت الجامعية المستنبتة، فجرى تفضيل المؤسسات النوعية، (كالجامعة المفتوحة ومعهد التقنيات المتعددة)، والجامعات الصغرى، مثل جامعة وارويك (Warwick)، مستقرّ تومبسون. على أن استراتيجية تحاشي

المراكز الجامعية الكبرى هاته، أفضت إلى تهميش أكاديمي، فعُوضت بإصدار مجلات فاعلة، من مثل "الماضي والحاضر" و"محترف التاريخ".

يكمن مشروع هوكارت في نقل أدوات النقد الأدبي إلى مجال منتوجات ثقافة الجماهير. وظهرت، بين 1964 و1980، مجموعة من الموضوعات نظمت برامج البحث، التي طورها باحثو هذا المركز، ومنها: دراسة المظاهر الاجتماعية العمالية، والثقافات الفرعية والهامشية،[7] (مثل الروك والبانك)، وبيئات المهاجرين، والممارسات الثقافية اليومية، وتأثير وسائط التواصل (médias) الجديدة، وأخيراً، تطور الدراسات في النّوع والعِرق. وأفضت الإشكاليات، حينئذ، إلى مناقشة مفهوم الإيديولوجيا، مع العمل على تعقيد النموذج: مهيمِن/مهيمَن عليهم، جاعلين من هذه الأخيرة استهلاكاً فعّالاً. وولت مناهج البحث، أيضاً، وجهها بجرأة نحو الإثنوغرافيا والتاريخ الاجتماعي، ونحو كشف أرشيف المهيمَن عليهم. وأخيراً، تميزت الدراسات الثقافية الأولى ببحث مستمر عن أدوات نظرية جديدة، وتأثرت تأثراً شديداً بالنزعة التفاعلية لمدرسة شيكاغو (Chicago)، ومدارها هوارد بيكر (Howard Becker)، الذي صار كتابه "الخارجون" مرجعاً ثابتاً.[8]

- وابتداء من ثمانينيات القرن العشرين جرى تصدير الدراسات الثقافية من العالم الأنجلوساكسوني، أولا من خلال الأساتذة البريطانيين، النشطين داخل المؤسسات الأكاديمية للكومونويلث (Commonwealth). ثم شرعت الدراسات الثقافية تستقر في الولايات المتحدة، في جامعتي إلينوا (Illinois) وأيوا (Iowa).[9] وتفشت سَورة الدراسات الثقافية بالتحديد عند نهاية العقد، بتأثير من شرارة أطلقتها افتتاحية [المجلة] سنة 1991. وكما يذكر فرانسوا كوسي (François Cusset)، زعزع التيار الأمريكي القضايا الأصلية عن مكانها، وهو يقابل بينها وبين الضمانة النظرية الفرنسية؛ فصارت بحوث ليوطار (Lyotard) ودريدا (Derrida)، وبصفة خاصة دراسات بارث (Barthes) وفوكو (Foucault) ودولوز (Deleuze) وسرطو (Certeau)، نصوصاً مؤصلة، تتربع على مشهد الدراسات الثقافية. وتُرجم "اكتشاف اليوميّ"، المنشور في فرنسا سنة

1980، في مجموعة 18/10، إلى الإنجليزية، سنة 1984، وبيعت منه 30000 نسخة في عامه الأول.

وتميزت هذه المرحلة الثانية بـ«منعطف إثنوغرافي»، أسهم في تقدير موضوعات بحث جديدة، انضافت إلى وسائل التواصل والاستهلاك الثقافي، وهي: ممارسات الهويات ونشوء البنيات الجمعية. لقد استقطبت موضوعات كثيرة الانتباه في الولايات المتحدة، كما هو الحال في بريطانيا العظمى. ابتداء، طفا مشكل «العولمة»، الذي زاد من صعوبة دراسة الثقافات الوطنية، وأعاد اتهام تمثلات الدولة ـ الأمة. وبرز جدل حول النزعات القومية و«الجماعات المتخيّلة»، وفي خضمه تفتقت الدراسات في شعارات الأمة واستهلاك الهوية، وأزهرت في أوروبا وفي «الفضاءات الثقافية» نهاية ثمانينيات القرن العشرين. وبعد ذلك، أسفر تصدع التعاضديات العمالية والتحول الاجتماعي للمجتمعات فيما بعد المرحلة الصناعية عن ظهور تحليل المجموعات الدنيا والمسارات الفردية. وأخيراً، وخلال السنوات من 1980 إلى بداية 1990، ازداد الاهتمام بالهجرات وسهولة الانتقال وبالدراسات العابرة للقوميات، فصارت جميعاً الموضوعات الكبرى للدراسات الثقافية.

وإذا كانت فرنسا، كبلدان أوروبية أخرى، ظلت بمنأى عن تلقي الدراسات الثقافية، فإن «عولمة» الدراسات الثقافية تبدو وكأنما حصلت على صك الإجازة في تسعينيات القرن العشرين، فكشفت عن شبكة كثيفة من الجامعات، الأنجلوساكسونية بالأساس، وكذلك عن ترجمات وتعديلات للنموذج الأمريكي في أمريكا الجنوبية وفي الهند.

التقى، في أمريكا اللاتينية، تيار الدراسات الثقافية مع مراكز اهتمام نظيراته اللاتينية، (Estudios culturales)، التي كانت تشهد ازدهاراً خلال الستينيات، إثر استيرادها مفهوم الهيمنة الكرامشي (Gramsci). واغتنت الدراسات حول الثقافات الشعبية المعاصرة هناك من إسهامات نظرية أخرى، سواء أكانت المقاربة الظاهراتية لبول ريكور (Paul Ricœur)، أو علم الاجتماع

عنـد بورديـو (Bourdieu)، أو مصـنفات ألبيرطـو سيريسـي (Alberto Cirese). ونسـتطيع في هـذا المقـام الاستشـهاد بأربعـة أسمـاء مهمـة: الكولـومبي خيسـوس مـارتين بـاربيرو (Jesus Martin Barbero)، والأرجنتـيني نيسـطور كارثيـا كـانكليني (Nestor Garcia Canclini)، والبرازيلـي ريـناطو أورتيـز (Renato Ortiz)، وكـذلك المكسيكـي خورخي كونثالث (Jorge Gonzalez).[10]

وطالعنا، في الهند، الخط التحريري الجماعي لدراسات الثقافات الفرعية سنة 1982، بتأثير من المؤرخ البنغالي راناجيت كوهـا (Ranajit Guha)، المزداد سنة 1923، مستفيداً في آن من تقليد نقدي ماركسي قوي، مستلهم من النموذج الكرامشي للهيمنة، ومن مؤلفات تومبسون، ومن الحركية النظرية والجغرافية لأولئك «الطلبة الرحّالين» الهنود، الذين ترددوا، بصفة مؤقتة أو نهائية، منذ سنوات 1960، على كبريات الجامعات الأمريكية والبريطانية[11].

- وكانت المؤثرات الثلاثة المذكورة أصل التوترات التي أفضت إلى انشقاق، نهاية سنوات 1980، حين دخول أطروحات ما بعد الحداثة وما بعد النزعة الاستعمارية. فكان الانتقال من نقد النظرة التراتبية لتاريخ الإمبراطورية البريطانية الاستعماري، ومن الاهتمام بالتفاعلات الإيديولوجية والثقافية بين النخبة والطبقات الشعبية في غمرة «مقاومتها»، إلى نقد أكثر جذرية للحداثة. والحال أن الحداثة لم تعد في دائرة التاريخ الاقتصادي والاجتماعي، ولكنها انتقلت إلى المجال الثقافي، متخذة شكل استقطاب نحو الخطاب و«النصية» الاستعمارية، وبذلك نُزع الطابع المادي عن حمولة أول حركة تاريخية ثانوية بديلة[12].

ولقد كان من تبعات هذا التطور العالمي لإطار بحث مرن جدا أن تتابعت محاولات دورية لتحديد مجموع التخصصات المنخرطة في هذه الحركة ووضع خريطة لها. ونسوق، على سبيل المثال، الناشر الإنجليزي بلاكويل (Blackwell)، الذي أطلق منذ 1999 بوابة على الشابكة، عنوانها "مصادر الدراسات الثقافية"، سعت إلى التمكين من الاطلاع على هذه المجالات من

البحث، وعلى المجلات، والمواقع الإلكترونية، ودور النشر المهتمة بالدراسات الثقافية. وتقترح مقدمة الموقع، التي حررها مدرسان بشعبة دراسات السينما، من الدراسات الثقافية،(13) تعريفاً أولياً للدراسات الثقافية. أما فيما يتعلق بالطريقة «التي جرى وفقها قولبة الذوات الإنسانية، أو التي يختبرون وفقها حيواتهم في سياق ثقافي واجتماعي معين»، فإن الدراسات الثقافية تعتمد على مناهج «الاقتصاد، والعلوم السياسية، والدراسات في التواصل ووسائطه، وعلم الاجتماع، والأدب، والتربية، والقانون، والدراسات في العلوم والتقانة، والإناسة، والتاريخ، مع اهتمام خاص بالنوع، والأعراق، والطبقات، والجنسية في واقع الحياة اليومية. وتعرض بمصطلحات واضحة التوليف بين النظريات النصية والاجتماعية، وهو التوليف الكامن خلف علامة (signe) الالتزام من أجل التغيير الاجتماعي. وتتجاوز الدراسات الثقافية مجرد كونها نظرة محدودة إلى المصنفات الأمهات في الفن والتاريخ السياسي للدول والمعطيات الاجتماعية الكمية، وتتجه إلى دراسة الثقافات الصغرى، ووسائط الاتصال الشعبية، والموسيقى، واللباس، والرياضة. إن الدراسات الثقافية، وهي تبحث كيف تستخدم مجموعات اجتماعية "عادية" و"هامشية" الثقافة وكيف تحوّلها، لا تنظر إلى تلك المجموعات بوصفها مستهلكة، ولكن بوصفها منتجة بالقوة لقيم ولغات ثقافية جديدة. وهذا التشديد على علاقتي إنتاج المنافع وتداولها اجتماعياً لما يبوئ وسائط التواصل في الحياة اليومية المقام الأول والمركزي».

وتضم فضاءات البحث بالبوابة الإلكترونية عناوين ستة:

- الفن والعمارة والموسيقى والثقافة والمتحف؛
- السياسة الثقافية؛
- الدراسات العلمية؛
- النوع والعرق والجنوسة (sexuality)؛
- العمل، والطبقة والحركة الاجتماعيتين؛
- وسائط التواصل.

وتجرد البوابة ثمانين مجلة، ملتقاها علم الاجتماع وتاريخ العلوم، (ومنها: "المنظور في العلوم"، "العلوم في السياق")، والإناسة الثقافية، وتاريخ الفن، فضلاً عن مجلات متخصصة في الدراسات الثقافية. وتحيل البوابة إلى مواقع إلكترونية أخرى. وتقدم، فوق ذلك، لائحة المنظمات والجمعيات المهنية التي تدعم برنامجاً للدراسات الثقافية، (مثل: "الجمعية الإناسية الأمريكية"، و"الجمعية الاجتماعية الأمريكية"). وأخيراً، نشر بلاكويل لائحة الناشرين الذين راكموا مجموعة منشورات في هذا المجال، وعددهم ثلاثة وعشرون دار نشر، هي بالأساس جامعية، ومن شمال القارة الأمريكية، باستثناء أوكسفورد (Oxford) وكامبريدج (Cambridge)، ونذكر من تلك الجامعات: كولومبيا (Columbia)، هارفارد (Harvard)، جونز هوبكينز (Johns Hopkins)، وجامعة نيويورك (New York University).

لا تخطئ العين نتائج ظاهرة الانتشار الجغرافي والموضوعاتي، المتمثلة في إعادة صياغة مستمرة للحدود والموضوعات التي تغطيها الدراسات الثقافية، ومرد ذلك إلى أن الأخيرة تعرّف نفسها بوصفها، قبل كل شيء، «تخصصاً مضاداً». وتفسر حركيةُ التوسع والتجمع قوة الجذب، التي تسم الدراسات الثقافية، وتؤثر، في الوقت نفسه، على سوق الابتكار العلمي، فتنشأ مراكز البحث، وعلى سوق النشر، فتضع حدود العرض التربوي. ومع ذلك، فإن نموذج الانتشار ليس عمودياً، يتجه من الولايات المتحدة إلى باقي أصقاع العالم. وبالمقابل، يدلل إيلاف الدراسات الثقافية، [في أمريكا اللاتينية]، بمسمّى الدراسات الثقافية الأمريكية اللاتينية، في شُعب الأدب الإيبيري الأمريكي، على تلك القدرة على دمج الاستثناءات الأكاديمية داخل الأراضي الأمريكية. وأخيراً، يشير تغيير المجلات أسماءها، إلى انتقال من فضاء تخصصي نوعي إلى تصور أكثر شمولية. وهكذا، وجدنا مجلة "لغات إفريقيا وثقافاتها"، سنة 1988، وتصدرها شعبة اللغات والثقافة الإفريقية بمدرسة الدراسات الإفريقية والشرقية في لندن، تقدم، بعد عشر سنوات، على اختيار "صحيفة الدراسات الثقافية الإفريقية" عنوانا لها.

بعد هذه الجولة الوصفية، ينبغي الاحتراس من محاولات إغرائية كثيرة، وفي مقدمتها تشييء وتجميد اقتسام الدراسات الثقافية بين التيارين البريطاني والأمريكي فقط، وكذلك، وبصفة خاصة، النزوع إلى التشبث برؤية أنجلوساكسونية محضة. وإنما المطلوب، على العكس، التمسك باستعادة تعددية المواريث ومحاولات التوفيق، التي يتسع نطاقها على الصعيد العالمي.

2 - المآزق والأزمات والتحولات: تعميم النقد:

لم يكن مسار الدراسات الثقافية المذكور، على الرغم مما سلف، من قبيل فتح لا يقاوَم لبلد من البلدان، ولا بد من التذكير بأن الدراسات الثقافية، منذ بداياتها الأولى، ووجهت بالنقد. وتطرح الدراسات الثقافية، وهي ورشة مجال بحث تتخطى تعدديته كل تعريف أو تحديد مسبق، قضية التحديد، التي لا تقل أهمية عن توسيع مجال المرجعيات، الذي شجعت عليه حركية الاكتشاف. إننا بإزاء معرفة تظل هويتها قيد التشكيل، لأن المفاهيم والمناهج والمؤسسات المرتبطة بالدراسات الثقافية ذات استقلالية ضعيفة، وتمثل، بالأحرى، «نُوى، أو ملتقيات بين فضاءات متنافرة».[14] ولعل هذا أن يكون مأتى الانطباع بأن الدراسات الثقافية تبدو ضرباً من المعرفة يشمل كل شيء، ولا يوجد في أي شيء. وكذلك هو مصدر تناسل الخلافات الخارجية والداخلية، الساعية إلى أن تنتج، إنتاجاً بعديّاً، عقلنة لهذه المعرفة، وإلى الدفاع عن الموضوعات الاستراتيجية مثار النقاش. وعليه، يمكن التمييز في النقد الموجه للدراسات الثقافية بين صورتين.

2 - 1 - النقد الخارجي- إدانة «النزعة الثقافية»:

بداية، تتميز جهود تيار الدراسات الثقافية، على نحو عام، بالإعراض التدريجي عن المقاربات الاجتماعية، التي كانت قد حددت جملة قضايا أثارها الرواد البريطانيون. ولطالما كان مبحث «المقاومة» الثقافية يتجانف عن التعريف بالثقافات الفرعية تعريفاً شاملاً، فيعمد إلى طرح القضية من زاوية مأساوية،

تغالي في إبراز جوانب البؤس في الحياة الاجتماعية، وذاك منظور سبق أن حمل عليه باصرون (Passeron) وكرينيون (Grignon). ثم إن اقتصاد المنافع الثقافية ألفى نفسه، رويداً رويداً، بعيداً عن المشروع، على عكس البحوث في الثقافة المادية، التي رفع من شأنها تومبسون. لقد قاد رفض «النزعة الاقتصادية الاختزالية» الدراسات الثقافية إلى إنتاج صيغة تتمتع الموضوعات الثقافية بموجبها بالاستقلال الذاتي، دون الالتفات إلى سياق إنتاجها وتداولها. وهكذا، انصبت أحد الانتقادات التقليدية على غياب أخذ الدراسات الثقافية بعين الاعتبار للعالم الاجتماعي للمنتجين، وكذلك للصناعات الثقافية. ومن نظر ثالث، تزحزحت الدراسات الثقافية، في سنوات 1980، عن العلوم الاجتماعية، والتحقت، تدريجيا، بشعب الأدب، فاستتبع ذلك تقليصَ نطاق البحوث الثقافية، (على مستوى المجالات والأرشيفات المدروسة)، لفائدة ممارسات تناولت بالتفسير النصوص الأمهات، وبذلك جرى الإسهام في «نصّية» المعرفة، التي أنتجت على هذا النحو. فصار النص، إذن، موضوع هاته الدراسة وسندها. وأدى غياب هوية تخصصية للدراسات الثقافية إلى التنازع في نسبتها وتوظيفها تنازعاً كثيراً. وينطوي [الغياب المذكور] على لغة ونسق مرجعي فكري مشترك في طور النمو، ولكنهما ليسا بمنأى عن الانتقادات. وغالباً ما أُنكرَ على الدراسات الثقافية تقديس بعض المراجع النظرية، وما أكثر ما أُدينَ استخدامها لغة خاصة. والحق أن قراء ماركس (Marx) وفيبر (Weber)، الحاضرين حضوراً قوياً في العقود الأولى، قد خلف من بعدهم واضعو النظرية الفرنسية. وأفضت النزعة الفلسفية والأدبية إلى تعتيم أكبر ألقى بظلاله على السجالات بصدد الدراسات الثقافية، فحكمها، بعد ذلك، نقاش دائم حول الحجج الفلسفية وحول إنتاج معجم نظري مشترك. وبهذا الشأن، أيضا، ينبغي الكشف عن الآثار المترتبة على مركزية النموذج الأمريكي. لقد سمحت عولمة الدراسات الثقافية، أيضاً، بالاعتراف على الصعيد العالمي بمقاربات بعض مراكز البحث الآسيوية والأمريكية الجنوبية. كما كانت مبعث الإبقاء على الإرث البريطاني، إرث الدراسات الثقافية الأولى، فيما يتجاوز المعاقل الأمريكية، وتداوله بالنقل والمناقشة.

ولا بد من الإشارة إلى قضية أخيرة، جرّها اتساع البيئة الاجتماعية والفكرية للدراسات الثقافية. ويبدو، في ظاهر الأمر، أن انخراط المؤرخين والمتخصصين الأوائل قد مكّن من تداول الدراسات الثقافية بين الجمهور الكبير تداولاً واسعا. والشاهد على ذلك أنه في سلسلة كبريات المكتبات البريطانية والأمريكية أتت دائرة الدراسات الثقافية على صنوف الإنتاج الاجتماعي والإناسي والدراسات في النوع. فبدا أن تكاثر تداول الدراسات الثقافية تداولاً ثانياً، بل وثالثاً، كان أمراً بدهياً. ونستطيع، هنا، أن نمثّل لذلك بتداول، يكاد يكون سحريا، لمفهومي «الجذمور»[15] (rhizome) و«الآلات»، المقتبسين من جيل دولوز (J. Deleuze)، وكذلك تداول مفهوم «الكائن السيبيرنيطيقي» (cyborg)، الذي نحتته، سنة 1985، الباحثة في علم اجتماع العلوم دونا هاراواي (Donna Haraway)، للدلالة على الإنشاءات الاجتماعية للطبيعة، على غرار مفهوم الرئيسات في علوم الحياة، إبان القرن التاسع عشر.[16] وتتمتع هذه المفاهيم، التي تشهد اليوم إعادة استخدامها استخدامات مختلفة، إنْ في الأعمال الفنية أو في تلك التخييلية، باستقلال ذاتي كامل في علاقتها بالنظريات التي أفرزتها. وعلى هذا، تصير الأداة النظرية موضوعاً ثقافياً مستقلاً تمام الاستقلال، بل يصير شعار ثقافة فرعية جديدة. وعلى النقيض من الملاحظة الموغلة في السلبية، التي أبداها نوفو (Neveu) وماتلار (Mattelart)، يبدو لي أن سمة التشتت، المميزة للدراسات الثقافية، ليس فيها ما يدعو إلى التندر أو السخرية، ولكنها، على العكس، تدلنا على اتجاهين واضحين في هوية الدراسات الثقافية بإزاء جمهور واسع، أولهما الحفاظ على الارتباط بالممارسات الفنية والمقاوِمة، والثاني بلورة ميدان للتجريب والاختبار. ومع ذلك، لنا أن نتساءل: هل يخدم هذا الحضور الواسع المعرفة، على نحو مباشر؟ والحال أنه يغلب على الاحتفاء بالدراسات الثقافية أن يجري مجرى إحالة تصويرية، منبتة عن البحث [العلمي].

2 -2 - الخلافات الداخلية ـ التحالفات الجديدة:

ينبغي، ابتداء، التحلل من تمثل الدراسات الثقافية وكأنها حقل تخاصّي (interdisciplinaire) غفل، مستباح لكل التجاوزات، وتسرح فيه وتمرح رقابة هذا التخصص أو ذاك كما تشاء. إن الأمر على العكس، إذ الفضاء العموميّ للدراسات الثقافية مجال تَعاورُه قُوى مختلفة، ويعتمل فيه غليان كبير، حيث تناقش المفاهيم ويعاد تعريفها على نحو دوري. وسأضرب لذلك الواقع أمثلة ثلاثة.

نشرت دونا هاراواي، سنة 2004، مجموعة نصوص من أكثر النصوص تداولا بين الجمهور الواسع والمجموعات النسوية (féministes)، مؤكدة، مرة أخرى، حدود هذه التأويلات ومعناها، في مقابل بعض أنماط التداول غير المراقبة[17]. وفي السياق نفسه، نجد جورج إ. ماركوس (Georges E. Marcus)، أحد أنصار الدراسات الثقافية في أوساط الإناسة الثقافية، ينص على ضرورة إجراء تمييز صارم بين مختلف المقاربات، ونحن نعيد التحليلات الإناسية إلى مهدها الأمريكي.[18] ويمضي شيري أونر (Sherry Orner)، الإناسي المختص في وسائط التواصل، أبعد من سابقه، فنلفيه يُدين وَهمَ المنهج الإثنوغرافي المزعوم في الدراسات الثقافية وفي دراسات وسائط الاتصال، التي جعلتنا نعتقد بأن فهمَ التمثيلات الثقافية يمكن أن يحصل بمجرد المزاوجة بين تأويل التمثيلات وتفكيكها.[19] وأخيراً، فإن الإناسي جيمس كليفورد (James Clifford)، الذي يقدَّم، دائماً، في فرنسا بوصفه أحد ممثلي ما بعد الحداثة والنزعة العابرة للقوميات، يعبّر في كتابه "سُبل" عن قلقه من التيارات النزّاعة إلى تجميل المقاربات الثقافية، التي تقود إلى تفضيل القيمة والتراتبية والاستمرارية التاريخية، على حساب السيرورات الهجينة وغير المضبوطة للابتكارات الجمعيّة.[20] وفي تقديري، تدل هيمنة الإناسة على الفضاء الجدلي على نقل محور الدراسات الثقافية من تعريف أكثر تاريخية إلى تصور أكثر إناسية. ويفضي تغير صورة الدراسات الثقافية، نتيجة الجمع والربط بين تخصصات مختلفة ومؤسسات شتى، إلى أزمة في التحالفات القديمة وفي آليات الاستفادة المشتركة. ويبدو لي أن اهتمام المؤرخين، اليوم، يسجل حضوراً أقل في

هذه السجالات، باستثناء تاريخ العلوم، حيث تعيد الدراسات الثقافية اللعب على مستوى الانشقاقات والحدود الداخلية.

نصل، هنا، إلى أحد الآثار غير المباشرة لـ«النظريات - الحدود» هاته، التي تسمح، في مقام أول، بتشجيع تداول المعارف والمراجع، في الوقت الذي تحدد فيه مواضع تتبلور فيها التفاعلات بين رجال العلوم وبين شركائهم. وتحرز النظريات الحدودية فضيلتين، في آن: اجتماعية ومعرفية؛ الفضيلة الاجتماعية لأنها تمكّن من التوفيق بين المصالح الاجتماعية الخاصة، التي قد تكون متعددة ومتضاربة، بين المتخصصين في الدراسات الثقافية، والتجمعات السياسية، والمؤسسات الجامعية، ودور النشر، والجمهور العريض. والفضيلة المعرفية لأن تلك «النظريات ـ الحدود» تؤالف بين إشكاليات ومقاربات متضاربة، وتخلق فضاء نوعياً جديداً للتفكير، إذ تسمح لمختلف الفاعلين، (من مؤرخين وإناسيين وعلماء اجتماع ولسانيين، وغيرهم)، بالحفاظ على قدراتهم.[21] وعند البعض أن الدراسات الثقافية تمثل تياراً فنياً، أو موضوعا للتسلية، أو ممارسة مقاومة. بينما تشكل عند البعض الآخر مجالاً جديداً للمعرفة. وعلى نحو مفارق، فإن ضعف تجانس «النظريات ــ الحدود» تلك، وضبابيتها وغموضها، يبدو وكأنه عامل قوة، يمكنها من الحفاظ على تقارب وجهات النظر والمعارف، دون أن يضطر الفاعلون إلى التخلي عن معارفهم الخاصة[22].

وصفوة القول، إن البعد السجالي، الذي يطال تعميم الدراسات الثقافية، لما يلزم أخذه على محمل الجد، بوصفه أحد تحديات البحث عن هويتها. وإلى ذلك، فإن البعد السجالي نفسه، وإلى حد ما، يخلع على الدراسات الثقافية تعريفاً أدنى، بكونها حقلاً جدلياً سجالياً.

3 - هل من موارد في الدراسات الثقافية للمؤرخ؟

نستطيع، فيما يتجاوز الانتقادات الغزيرة السابقة، أن نقترح بعض العناصر الإيجابية حول تطور هذا الحقل من البحث، أي الدراسات الثقافية. فمن جهة الموضوعات، فإن الدراسات الثقافية سمحت، منذ أربعين سنة، بتجديد

الموضوعات والأسئلة بخصوص تحليل الممارسات الثقافية، ونستطيع أن نتبين ذلك بالعودة إلى ما ذكرناه من شأن السجالات التي حركت التاريخ الاجتماعي الثقافي ووجهته نحو الثقافة الشعبية والاستهلاك والمثقفين العضويين. أضف إلى ذلك أن الدراسات الثقافية سلّمت برفض النزعة الوطنية للتخصصات الجامعية، وسمحت بضرب من الانعتاق والتحرر. ويصدق هذا، بصفة خاصة، على البحوث الإناسية، التي أعادت اتهام أسس علم الإناسة، وأخضعتها للنقاش، (ومن ذلك نقد نشوء الملكيات الفردية، والاحتفاء بالطابع المحلي الخاص، الأمر الذي يناقض المنهج البنيوي، الذي اتهم واقع الكتابة والبلاغة في الإناسة التقليدية).[23] كما أن تقاطع تخصصات مثل اللسانيات وعلم الاجتماع والإناسة والتاريخ قد خوّل إعادة الاكتشاف، من جديد، لمواضيع بحث كانت مرهونة للتهميش في سائر التخصصات. وينصرف الذهن بهذا الخصوص إلى التحليلات التي تناولت ظاهرة الشتات ومجموعات الرحل، التي دُرست، من قبلُ، دراسة موازية وتابعة للتاريخ السياسي والإحصائية البشرية التاريخية، تتطلع إلى وضع أفضل. وكان بالإمكان الاسترسال في هذا الجرد، لكن الأهم هو تسجيل قرب الدراسات الثقافية من موضوعات صاغت، منذ ما يربو على العشرين عاماً، بنية السجالات حول التاريخ الرسمي.

وهكذا، وباقتراح الدراسات الثقافية نقل السؤال من الوصف الأحادي الموضوع لمواقع فردية وسياقات محلية، من أجل تحليل التداولات الثقافية للموضوعات والمعارف والاستعارات والمجموعات والهويات، فإنها تكون قد أسهمت، أيضاً، في إظهار «أنموذج الحركية»، الذي يبدو اليومَ قد اكتسح مجموع العلوم الاجتماعية. وتبعاً لهذا المنظور، رفعت الدراسات الثقافية من شأن سلسلة من الأدوات المنهجية الهادفة إلى تحليل «بناء العوالم الاجتماعية»، وفق منظور مكاني،[24] انطلاقاً من تقنيات التتبع واقتفاء الأثر.

وتبدو الهويات والمجموعات، اليوم، دائمة الحركة والفعل. وعليه، حدد جورج ماركوس (Georges Marcus) أربع تقنيات للتتبع.[25] تقوم أولاها إلى تتبع أشخاص، هم كذلك، يتحركون، (كما هو الحال، مثلاً، في: الحج، ورحلة

الطلاب من جامعة إلى أخرى، والمواطَنة العالمية، والشتات). ويريد هذا المنهج الإثنوغرافي، في مستوى ثان، تتبع الأشياء، (مثل: الآلات، ومضخات الهواء، والجراثيم). ويؤكد ماركوس، أيضا، أهمية الخطابات، مقترحاً تتبع الاستعارات. فألفينا إيميلي مارتان (Emily Martin) ترصد تنوع الفضاءات الاجتماعية، حيث تتسع التأويلات واستخدامات الاستعارة والترابطات المنسوجة حولها، انطلاقاً من دراسة [سيرورة] الاستعارة، بدءاً من المناعة في سن التعرض للإصابة بشلل الأطفال إلى الكشف عن داء فقدان المناعة المكتسبة[26].

وختاما، تعدّ دراسة الصراعات دراسة طولية، أو طولانية، تقنية من تقنيات البحث، تُعملها هذه المقاربات «متعدّدة المواقع»، بغية فهم الحركية الجماعية وآثار تجزيء الفضاءات العمومية، داخل المجتمعات المعاصرة. ومن خلال هذه التقنيات كلها، تناط الأهمية بالمادية والإنتاج الاجتماعي للأثر والسلالم وزمنية الفعل والخطاب وتأويلات الفاعلين الاجتماعيين، المدرَكةِ بوصفها ممارسات محلية موضعية، وذلك بهدف تعزيز وصف أفقي للعالم الاجتماعي، ينظم في سلكه الباحثَ وموضوعَ البحث. وتبدو لي مناهج البحث الجديدة هاته جديرة بالنقاش داخل مشهد الدراسات التاريخية الحالية، ما دامت، أيضاً، تعيد صياغة مقاربتنا للموضوع الاجتماعي.

- **الهوامش:**

(1) لا نعدم اجتهادات كثيرة تناولت هذا الموضوع، ومنها كتاب ديورينغ "قارئ الدراسات الثقافية"، ينظر:
S. During, The Cultural Studies Reader, Londres, Routledge, 1993.

(2) يتهم مارشال أصحاب تلك النزعات بإهمال البنية، أي الثقافة، في دراساتهم، وبإضفاء الموضوعية على النزعة الثقافية للنخبة. ينظر:
Sahlins, Marshall, Goodbye to *Tristes Tropes* : Ethnography in the Context of Modern World History ،« *Journal of Modern History*, (65), 1, 1993, p: 24. Two or Three Things I Know About Culture ،« *Journal of the Royal Anthropological Institute* ، 5, (3), 1999, p: 406. (المترجم)

(3) ينظر:
Armand Mattelart, Erik Neveu, Introduction aux Cultural Studies, Paris, La Découverte, 2003.
وكذلك النقاش الجماعي الذي يقترحه أندري كاينل (André Kaenel) وكاثرين لوجون (Catherine Lejeune) وماري جان روسينيول (Marie-Jeanne Rossignol)، في:
Cultural Studies. Etudes culturelles, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2003.

(4) R. Hoggart, La culture du pauvre, Paris, Editions de Minuit, [1957], 1970.

(5) Cité par E. Neveu et A. Mattelart, Introduction aux Cultural Studies, op. Cit. p: 23.

(6) Ibid, p: 23.

(7) ينظر الكتاب التقليدي "الثقافات الفرعية: معنى الأسلوب" لدافيد هيبديج:
David Hebdige, Subculcures: The Meaning of Style, Londres, Routledge, 1979.

(8) Howard Becker, Outsiders, Paris, Métaillé, [1963], 1985.

(9) François Cusset, French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis, Paris, La découverte, 2003, p: 145.

(10) نجاري في ذلك ماتلار ونوفو، ينظر:
A. Mattelart et Neveu, Introduction, op. cit, p: 78-79.

(11) Voir: Jackie Assayag et Véronique Benet (dir.), At Home in Diaspora, South Asian Intellectuals and the West, Delhi-Bloomington, Permanent Black/Indiana University Press, 2003.

(12) ينظر معالجة جاك بوشباداس للقضية في كتابه "الدراسات الفرعية، أو النقد ما بعد الاستعماري للحداثة:
Jacques Pouchepadass, Les Subaltern Studies ou la critique postcoloniale de la modernité, L'Homme, n° 156, 2000, p: 161-186.

(13) blackwellpublishing.com/cultural

(14) Bernadette Bensaude-Vincent et Isabelle Stengers, Histoire de la Chimie, Paris, La Découverte, [1992], 2001, p: 9.

(15) الجذمور: عبر دولوز به، وبمصطلح السلسلة (série)، أيضاً، عن إشكالية الكتابة الفلسفية، متخذاً منه صورة لتقريب البنية الغامضة والضبابية لمفهوم التعددية، ورصد طابعها التنظيمي الخطي والتدريجي، ضداً على النزعة الأحادية والثنوية. ينظر:
Mireille Buydens, Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze, Vrin, Paris, 2005, pp: 29-30. (المترجم)

(16) Donna Haraway, A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist Feminism, in: The Late Twentieth Century, in: Donna Haraway: Simians, Cyborgs and Women: the Reinvention of Nature, Londres, Routledge, 1991, p: 149-182.
وتقصد الباحثة بالكائن السيبيرنيطيقي ذلك الكائن الهجين، الجامع بين الإنسان والآلة، وثمرة الواقع والخيال. ينظر التفصيل في: المرجع السابق، ص: 149 -181. (المترجم)

(17) انتقدت هاراواي، في مقدمة كتابها "نصوص هاراواي"، القراءات "الوحشية" لبيانها، قائلة: «كثير من الناس، وهم يغفلون دروس الحب والسعار، قرؤوا "البيان" وكأنما هو أشابة وتخاليط من أشياء تافهة ومسلية. وعندي أن "بيان الكائن السيبيرنيطيقي" لم يكن سوى عرض لواقع النظريات الاجتماعية والنسوية كتب للمجلة الاجتماعية، وكانت الغاية منه التفكير فيما وراء النقد، وتذكّر الحرب وصورها، والحفاز على اللحمة الجامعة بين الحركة النسوية وتقانة العلوم، وكذلك، وبصفة عامة، الاحتفاء بإمكانات الانفلات من أصول سيئة شائنة»، ينظر:
Donna Haraway, The Haraway Reader, Londres, Routledge, 2004, p: 3.

(18) Georges E. Marcus (éd.), Critical Anthropology Now, Unexected Contexts, Shifing Constituencies, Changing Agendas, Santa Fe, School of American Research Press, 1999, p: 3-28.

(19) Sherry B. Orner, Generation X. Anthropology in a Media-Saturated World, in: G. E. Marcus (éd.), Critical Anthropology, Now…, op. cit., p: 55-87.

(20) James Clifford, Routes. Travel and Translation in the late Twentieth century, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p: 2.

(21) ينظر بخصوص الموضوعات - الحدود:

Leigh Star et James Griesemer, Institutional Ecology, Translation and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-1939, Social Studies of Science, 1989, vol. 19, p: 387-420 et Joan Fujimura, Crafting Science as Pratice and Culture, Chicago, University of Chicago Press, p: 168-211.

(22) للاطلاع على استخدام هذا المفهوم في علم اجتماع العلوم، ينظر كتاب باسزانكر "الألم والطب: نهاية النسيان"

Isabelle Baszanger, Douleur et médecine: la fin de l'oubli, Paris, Le Seuil, 1955, et la discussion

ونقاش أوليفيي مارتن في كتاب "علم اجتماع العلوم":

La sociologie des sciences, Paris, Nathan, 2000, p: 111-113.

(23) بخصوص السجالات المذكورة، ينظر الانتقادات التي وجهها جوناثان فريدمان في:

Jonathan Frideman, Des racines et (dé)routes: Tropes pour trekkers, L'homme, n° 156, 2000, pp: 187-206, et: Jean-Loup Amselle, Branchements, Anthropologie de l'université des cultures, Paris, Flammarion, 2001.

(24) Jonathan Frideman, The Hybridization of Roots and the Abhorrence of the Bush, in: M. Featherstone et S. Lash eds, Spaces of Culture: City, Nation, World, Londres, Sage, 1999, pp: 230-256.

(25) Georges E. Marcus, Ethnography in/of the world system: The Emergence of Multi-Sited Ethnography, Annual Review of Anthropology, W. Durham, E. V. Daniel et B. Schieffelin (eds), 1955, 24, pp: 95-117.

(26) Emily Martin, Anthropology and Cultural Study of Science: From Citadels to String Figures, in: Akhil Gupta et James Ferguson (eds), Anthropological Locations, Boundaraies and Grounds of Field Science, Berkeley, University of California Press, 1997, pp: 131-146.

شـــعـر

ترجمة: رنا زحكا ❖

مختارات من شعر "جون أغارد"

- ولد جون أغارد في غويانا عام 1949م.
- هاجر إلى بريطانيا عام 1977م.
- شاعر، وكاتب مسرحيات للأطفال، مؤدٍ جيد وله حضور مميز.
- عمل محاضراً في جمعية الكومنولث.
- جاب أرجاء بريطانيا يجري أبحاثاً ومحاضرات وورشات عمل.
- زار آلاف المدارس يجري لقاءات مع الأطفال.
- انتخب عام 2012م لجائزة كوين غولد للشعر.

❖ مترجمة من سورية

سؤال من رصاصة

أرغب في التخلي عن كوني رصاصة

لقد كنت رصاصة لوقت طويل.

أرغب أن أكون عملة نقد بريئة في يد طفل

أُحشر داخل ثقب آلة العلكة.

أرغب في التخلي عن كوني رصاصة

لقد كنتُ رصاصة لوقت طويل.

أرغب أن أكون بذرة حظ صالحة

أستلقي كسولة في جيب أحدهم

أو حجراً عادياً صغيراً

في طريقه ليصبح قِرطاً..

أو أمكث هنا مجرّد حجرٍ مجهول

بين كومة من الأحجار العادية.

أرغب في التخلي عن كوني رصاصة

لقد كنت رصاصة لوقت طويل.

لكن السؤال هو،

هل يمكنكَ التخلي عن كونك قاتلاً؟

شاعر شرطي

"لِمَ لمْ تصبح شرطياً بدلاً من شاعر؟"

سألتني مرة طفلة صغيرة.

حسنٌ، لقد اخترت أن أكون شاعراً

لكنّي مثل الشرطي أيضاً..

أفضّل ملاحقة كلمة لتجاوزها السرعة

أستجوب جملة..

لمكوثها فوق رصيف منقط.

ألقي القبض على صورة..

لهروبها المحظور من الخيال

أعتقل قصيدة..

لهجومها عليّ تحت جنح الظلام

و لدّي القوة أيضاً...

كي آخذ اعترافاً بالقوة من فم وردة،

هل عرفتِ الآن ما أعني؟

لكن الفرق الوحيد - كما أظن -

أن الصفحة لا تنزف دماً.

نقود ليوم مشمس

ليخبئ الآخرون نقودهم

ليوم ماطر

أما أنا فأخبئها ليوم مشمس..

في الأيام الماطرة

أرغب أن أبقى في بيتي غافياً

متدثراً بطيات لحافي

خوفاً من هجمات يوم ماطر..

لكن في الأيام المشمسة

حين يصبح الصيف عسلاً

بين أوراق الشجر..

وتتراقص خطواتي

حينها أحتاج نقودي...

نعمْ، أنا أدّخر بعضاً منها

ليوم مشمس

أخرج فرحاً تلبية لدعوة

وأستقبل الدفء محيياً.

علَم

ما الذي يرفرف في الهواء؟

إنها قطعة قماش لا أكثر،

لكنها تُركع أمة على ركبتيها.

ما الذي يطلّ براحة فوق سارية؟

إنها قطعة قماش لا أكثر،

لكنها تثير حميّة الرجال.

ما الذي يرتفع فوق خيمة؟

إنها قطعة قماش لا أكثر،

لكنها تحمل الجبان على الاستسلام.

ما الذي يطير عبر الحقل؟

إنها قطعة قماش لا أكثر،

لكنها تُحيي دمك الذي ينزف.

كيف يمكن أن أمتلك قطعة قماش مثلها؟

اطلب علماً فحسب، يا صديقي

وليرتح ضميرك إلى الأبد.

ألكسندر بوشكين
ترجمة: مالك صقور ❖

شعر

الطلسمان

ألكسندر بوشكين

أمير شعراء روسيا وكاتب روائي ومسرحي، ولد في موسكو في 6 حزيران 1799م. نشأ في أسرة من النبلاء كانت تعيش حياة الترف. كان والده شاعرًا بارزًا. فأثّر ذلك في إنماء موهبته الشعرية. ترجع جذوره إلى أصول حبشية والدته ناديشد أوسيبافنا كانت حفيدة إبراهيم جانيبال من الضباط الأغريقيين المقربين من القيصر بطرس الأكبر. ورث بعض الملامح الإفريقية، إذْ كان شعره أجعد، وشفتاه غليظتان.

❖ قاص ومترجم وناقد من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

يضج البحر هناك إلى الأبد

والقمر يشع بدفء

على الصخور العارية

بساعة طيبة في عتمة الليل

حيث يمضي المسلم أيامه

مستمتعاً مع الحريم

هناك قدمت الساحرة لي

التعويذة بلطف،

وبلطف قالت:

احفظ تعويذتي

فيها قوة سحرية!

ستجعلك محبوباً

وتعويذتي لن تشفيك

من المرض، ولا تحميك من القبر

ولا من العواصف الهوجاء

ولا رأسك يا لطيفي

ولن تعطيك

ثروات الشرق

ولا تجعل عشاق النبي

يفتتنون بجمالك

تعويذتي لن تذهب بك

إلى حضن الصديق

ولا تحملك من البلاد الحزينة القريبة

إلى وطنك من الشمال إلى الجنوب

يا صديقي الطيب اللطيف

تعويذتي تحميك من الجريمة

ومن جروح جديدة في القلب

ومن الخيانة والنسيان

شعر

ترجمة: عيسى فتوح *

مختارات من الشعر الإنكليزي

- كريستوفر مارلو -
- وليم شكسبير -
- بن جونسون -
- جون ملتون -
- ألكسندر بوب -
- برسي شيلي -

* مترجم وباحث من سورية - عضو اتحاد الكتاب العرب

كريستوفر مارلو

1564 ـ 1593

شاعر وكاتب مسرحي إنكليزي. كان أبوه حذّاءً في كانتربري، فعاش طفولة مشردة. تلقى علومه في جامعة كمبردج، وسُمي عميد الشعر المسرحي في الأدب الإنكليزي، وكان يُعد أكبر مؤلف مسرحي بعد شكسبير.

تزعم حركة ثقافية متقدمة، وقد مات مطعوناً بيد أحد رفاقه. حرّر اللغة المسرحية المستعملة في ذلك الحين من جمودها، وجعلها أداة طيعة معبرة، مما جعل الشخصيات المسرحية أكثر حيوية.

أهم مسرحياته "تيمورلنك" 1587 و"الدكتور فاوست" 1588 و"اليهودي المالطي" 1589 التي تظهر فيها قوة الخيال وحلاوة النغم التي أدخلها على المسرحية الإنكليزية.

انطباعات راع

تعالَيْ ساكنيني، وكوني حبيبتي،
لنؤكدَ مسراتِنا،
وعندئذٍ، فتلك التلالُ والوديانُ، والحقولُ والأغوارُ،
وذرى الجبالِ الشامخةِ، كلُّها تذعن لنا.

***

هناك.. سنجلس فوق الصخور،
ونرى الرعيانَ يطعمون قطعانَهُمْ،

قرب الأنهرِ الضَحْضاحة، تلك التي لهديرها،
تغني العصافيرُ الطروبةُ أَناشيدَ الحبِ.

***

هناك.. سأصنع لك فُرُشاً من الوردِ،
وألوفاً من باقاتِ الزهر متنوّعِ الأشكالِ،
وقبعةً من الوردِ، وتنورةً
مطرزةً بورقِ الريحانِ.

***

صحونُ الطعامِ الفضيةُ
ثمينةٌ، كما لو أن الآلهةَ أكلت فيها،
ستوضع فوق مائدةٍ من العاجِ،
تُعَد كلَّ يومٍ من أجلي وأجلِكِ.

***

رعيانُ الإوز سيرقصون ويغنون،
للسعادة التي تغمرهم كلَّ صباحٍ من شهر نوار،
وإذا ما حرّكت تلك المسراتُ أفئدتَنا،
فعندئذٍ ساكنيني وكوني حبيبتي.

***

وليم شكسبير

1616-1564

شاعر وكاتب مسرحي إنكليزي شهير، امتاز بتحليله عواطف القلب البشري من حب، وبغض، وجشع وانتقام... ويُعد معجزة فريدة من معجزات العبقرية النادرة.

ولد وليم شكسبير عام 1564 في "ستراتفورد آن آفون" وكان أبوه تاجراً ميسور الحال، عُيِّن في وظيفة ذائقٍ للبيرة في مصلحة قمع الغش، ثم قاضياً في بلدته، وأما أمه "ماري آردن" فكانت تنتسب لأسرة من صغار الملاكين.

أدخل "مدرسة النحو" بستراتفورد، وهي مدرسة ممتازة، لم تكن تُعنى بالدراسات الكلاسيكية فحسب، بل بدراسة اللغة الإنكليزية أيضاً. تزوج وهو في الثامنة عشرة من "آن هاتاوي" التي كانت تكبره بثماني سنوات، وكان مضطراً لهذا الزواج، إذ لم ينقضِ عليه ستة أشهر حتى كانت الزوجة قد ولدت صبياً.

سافر وحده إلى لندن ليعمل بالتمثيل المسرحي، ثم حالفه الظفر فاندفع وراء التأليف، ونال ثروة مكنته من شراء منزل في مسقط رأسه عام 1610 ظل فيه حتى مات في الثالث والعشرين من شهر نيسان عام 1616 ودفن في الكنيسة أمام الهيكل.

من أهم مسرحيات شكسبير، هملت، ماكبث، عطيل، روميو وجوليت، تاجر البندقية، العاصفة، يوليوس قيصر، الليلة الثانية عشرة، الملك لير، هنري الرابع، كما تهواه، ترويض النمرة، حلم ليلة صيف وغيرها... وقد بلغ عددها تسع عشرة مسرحية، جمعت عام 1623 في مجلد ضخم، وتتفاوت قيمتها فمنها الرائع، ومنها الجيد، ومنها المتوسط، ومنها الرديء، وكان يستمد موضوعاتها من أي مَعِين كان: من آثار بوكاشيو، أو باندلو، أو غيرهما...

بل كان في أغلب الأحيان يعمد إلى مسرحيات قديمة، فيضيف إليها بعض الفصول، أو يحذف منها بعض الفصول دون أي مراعاة للانسجام، وكان لرغبته في إرضاء الجماهير، يمزج بين عقدة هزلية نثراً، وبين عقدة فاجعية شعراً.

الرحمة

ليس من صفات الرحمةِ التضييقُ على الناسِ
فالرحمةُ تهمي من السماء، كما يهمي الغيثُ العميمُ على الأرضِ العطشى،
في الرحمةِ بركتان: بركةٌ لمن يعطي وبركةٌ لمن يأخذ،
أجمل ما تكون الرحمةُ في الأقوياء،
إنها أجملُ للملكِ المتوّجِ من تاجِهِ،
ومن رهبةِ صولجانهِ، الذي يرمز إلى قوةِ سلطتهِ الزمنيةِ،
تلك السلطةِ التي يرافقها الخوفُ والجلالُ،
ويرتكز فيها الرعبُ والهلعُ،
لكن الرحمةَ فوق سلطةِ الصولجانِ هذه،
تحيا في قلوبِ الحاكمينَ أحياناً،
لأنها من صفاتِ اللهِ تعالى.

***

الحب

عليّ ألا أضعَ العراقيلَ في سبيلِ توافقِ النفوسِ المخلصةِ،
ذلك لأن الحب لا يُعَدّ حباً، إذا كان يتغيرُ كلّما وجد لذلك مجالاً،
أو ينثني أمام من يحاول القضاءَ عليه...
كلا... إنه علامةٌ دائمةُ الثباتِ،
تراقب العواصفَ ولا تتحرك،
وهو النجم الذي يَهدي كلَّ سفينةٍ تضلّ طريقها.
ينكر الجاحدون فضله، مع أنه يُرشد التائهينَ،
وهو في علياءِ سمائه.

***

ليس الحبُ ألعوبةً الزمن،
رغم أن الشفاهَ الورديةَ، والخدودَ،
تتعرض لخطرِ منجلهِ المُسَلَّطِ.
إن الحب لا يتغير خلال ساعاتِ الزمنِ، وأسابيعِهِ القصيرةِ
بل يدوم إلى يوم القيامةِ.
إذا كان الأمرُ خاطئاً،
فإما أنني لستُ بالشاعرِ،
أو أنه ليس هناك من يحب.

بن جونسون

1572ـ1627

شاعر وكاتب مسرحي إنكليزي، من أشهر كتاب عصر الملكة أليزابيث والملك جيمس الأول اللذين اشتهرا بإحياء الفنون الأدبية وتنشيطها. عمل في مطلع حياته بالتمثيل، وفي عام 1598 حوكم بتهمة اغتيال أحد الممثلين، وتأثر بالكلاسيكية الجديدة...

من أشهر قصائده الغنائية وأحبها في الوقت الحاضر "أغنية إلى سيليا".

كان له تأثير كبير في مجموعة من الشعراء الشباب أسموا أنفسهم "جماعة بن". قال عنه شكسبير: "إنه لم يخلق لعصر بل لكل العصور". نقش على ضريحه في مقبرة وستمنستر: "أيها النادر بن جونسون".

إلى سيليا

اشربي نخبي، وأعطِني عهدَكِ بعينيكِ فقط،
وأنا سأهدك بعينيَّ،
أو فاتركي لي قَبلةً في الكأسِ،
وعندئذٍ لن أبحثَ عن الخمرةِ المعتقةِ.
إن الظمأ الذي ينبعث من روحي،
ليسأل عن الخمرةِ المقدسةِ.
لو كان باستطاعتي أن أشربَ من شراب "جوبيتر"،
لما قبلت بذلك الشرابِ بديلاً عن شرابكِ.

***

لقد بعثتُ لك إضمامةً من الوردِ،

لم أقصدْ بها تكريمكِ،

بقدْرِ ما قصدت أن أعطيَ الإضمامةَ أملاً،

بأنها لا يمكن أن تذبلَ عندكِ،

ولكنك تنشقتِ رائحَتَها فقط،

ثم أعدتِها إليّ...

أقسم أن الإضمامةَ تنمو وتعطي شذاها

ليس من ذاتها.... ولكَن منكِ أنتِ.

***

ريتشارد لفليس

1618-1658

هو واحد من طائفة الشعراء الفرسان، أو شعراء البلاط، عرف كيف يغني الحب المتحلل في شعر فني جميل، وقد ألف عدداً من الأغاني التي لازمها التوفيق والنجاح، كالأغنية التي مطلعها "الحيطان الحجرية لا تكون سجناً" التي خلد فيها اسمه، وإن كانت تنقصه الموهبة التي كانت للشاعرين توماس كارو (1598 - 1639) وجون سكلنج (1609 - 1642).

إلثيا

عندما يرفرف الحبُ بأجنحتِهِ الطليقةِ،
داخلَ أبواب سجني...
وتدنو مني إلثيا، محبوبتي السماويةُ،
لتهمِسَ قربَ الموقِدِ همساتِ الحبِ...
وعندما أستلقي مشبوكاً بشعرِها،
ومقيداً بلحاظِها،
فإن الطيورَ التي تحلّقَ وتمرح في السماءِ،
لا تعرِفُ حريةً كحريتي.

***

إن الجدرانَ الحجريةَ... لا تشكل سجناً

ولا القضبانَ الحديديةَ قفصاً.

إن العقولَ الطاهرةَ الهادِئَةَ،

لتأخذُ من ذلك المكانِ صومعةً للصلاةِ والتعبدِ.

لو كانت لي حريةٌ كاملةٌ في حبي،

وكنتُ حراً بنفسي،

لما تمتعتْ ملائكةُ السماءِ المحلقةِ

بحريةٍ كحريتي.

***

جون ملتون

1608ـ1674

شاعر إنكليزي، درس في جامعة "كمبردج" حيث أعد نفسه ليكون شاعراً، وكان يحمل فكرة سامية عن مهمة الشاعر ومكانته في المجتمع، تعدُّ مجموعة أشعاره التي ظهرت عام 1645 مفتاحاً لعظمته، إذ تُعد كل قصيدة فيها خطوة نحو النضوج الأدبي والكمال.

اهتم في نثره بالموضوعات الاجتماعية والسياسية في عصره، حتى إن بعض نظرياته أدت إلى إعدام شارل الأول. دافع عن حرية الصحافة، كما زار إيطاليا، واستعمل في كتاباته كثيراً من الكلمات الإيطالية واللاتينية التي أعطتها طابَعَاً موسيقياً رناناً.

تزوج عام 1644 من ماري بوويل التي سرعان ما هجرته، ولكنها عادت إليه فيما بعد. كتب أربع مقالات عن الطلاق. شغل منصباً هاماً في حكومة كرومويل، وكان المدافع الرئيس عنها في مقالات مأثورة. فقد بصره بعد عام 1650، ومما يبعث على الدهشة روعة إنتاجه بعد هذه الفترة. من روائعه "الفردوس المفقود" 1667 الذي يحكي فيه قصة تمرد الشيطان على الآلهة، وخروج آدم وحواء من الجنة، و"الفردوس المردود" 1671 الذي يحكي فيه قصة إغراء السيد المسيح من قبل الشيطان، ومن شعره المتأخر "غراب شمشون" 1671 وهي مسرحة ممتازة على النمط الكلاسيكي. وعلى الرغم من أن آثار ملتون تمثل العصر "البيوريتاني" فإنها أيضاً آثار عالمية خالدة.

ملتون في عماه

كم أحزن عندما أفكر... كيف أضعتُ بصري،
قبل أن ينقضيَ نصفُ عمري،
وأن تلك الهبةَ السماويةَ الوحيدةَ أضحت الآن مُعَطَّلَةً،
مع أنني أميل لأن أخدمَ خالقي وأقدمَ له
يومَ الدينونةِ كشفَ الحساب صحيحاً، لئلا يعودَ فيعاتبني.
أسأل بحماقةٍ: أيطلب اللهُ منا عملاً وقد حرَمنا من نعمةِ البصرِ؟
ولكنَّ فضيلةَ الصبرِ تسبق الشكوى،
وتجيب سريعاً: إن اللهَ لا يحتاج
لعملِ الإنسان ولا لعطاياهُ وهباته
إن أولئك الذين يتحمّلون نيرَهُ اللطيف،
يؤدون له أجلَّ خدمةٍ،
شأنُهُمْ في ذلك شأنُ الملِكِ الذي تسرع الآلافُ لتنفيذِ أوامرِه،
وتقطع الفيافي والبحار دون توقفٍ أو راحةٍ،
وكلّهم يخدمونه وينتظرون أوامره.

***

ألكسندر بوب

1744-1688

شاعر إنكليزي، من أشهر الشخصيات الأدبية في القرن الثامن عشر، وأبعدهم تأثيراً في تطوير الشعر. بدأ بدراسة الشعر والنقد الأدبي مبكراً بتشجيعٍ من كبار كتاب العصر أمثال كونجريف وويتشرلي. نشرت قصيدته الشعرية "مقالة في النقد" سنة 1711، وفيها تحديد للأذواق والمقاييس النقدية. ومع أنه كان مسؤولاً عن الجمود الذي أصاب الأوزان الشعرية من بعده، كما أصاب الخيال الفني، إلا أن قصيدته "رثاء في ذكرى سيدة سيئة الحظ" و"الويزا إلى أبيلارد" تدلان على عمق في الشعور، وصدق فائق في التعبير.

من أعماله المعروفة أيضاً قصيدة "غابة وندسور" وترجمته للإلياذة والأوديسة، وقصيدته الفلسفية "بحث في الإنسان"، وقد استعمل في قصائده وزناً شعرياً جديداً كان دريدن قد ابتدعه من قبله، وهو عبارة عن بيتين مقفيين، وكان هذا الوزن خير أداة للتعبير عن آراء وملاحظات بوب الساخرة التي بلورها في أعماله الأدبية الساخرة اللاذعة.

قام بوب سنة 1725 بنشر أعمال شكسبير التي انتقدها بشدة لويس ثيوبالد.

العزلة

سعيدٌ ذلك الرجلُ الذي ينحصر اهتمامُهُ

في حدودِ قليل من الفدادينِ الموَرثةِ،

قانعاً بأن يتنفسَ هواءَ وطنِهِ

في أرضه

***

سعيدٌ من تَمُدّه قطعانُهُ بالحليب، وحقولُهُ بالخبزِ،

ومواشيهِ باللباس،

ومن تعطيه أشجارُهُ الظلالَ في الصيفِ،

والنارَ في الشتاءِ

***

سعيدٌ من يحيا بلا اهتمام.

الساعاتُ والأيامُ والسنون تمرّ بسهولةٍ

حاملةً إليه صحةَ الجسمِ، وطُمأنينةَ الفكرِ،

والهدوءَ في النهارِ

***

تهجع الأصواتُ في الليل، ويمتزج الدرسُ والراحةُ معاً

بنوعٍ من الانتعاشِ اللذيذ،

والبراءةِ، التي تَهَبُ السرور

***

أود أن أعيشَ متخفيا، مجهولاً

أمُوتَ، لا يندبني أحدٌ

وأنسلّ من العالم، بلا شاهدةٍ

تشير إلى مثوايَ الأخير.

***

مقالة في النقد

يصعب جداً أن نقولَ ما إذا كانت المهارةُ الأدبيةُ
تتّضح، أكثر ما تتضح، في الكتابة الرديئةِ أو النقدِ الرديءِ،
لذةُ الإنسان في أن يقرأَ شوامخَ الآدابِ،
لا شيء أخطرُ من المعرفةِ الناقصةِ،
لذلك يجب عليك أن ترتويَ من مناهلِ المعرفةِ،
أو لا تقترب من نبعِ آلهةِ الفنِ أبداً.
من يعتقد أن قطعةً فنيةً بلغت حدّ الكمالِ
إنما يعتقد بأمرٍ لم يحدثْ في الماضي،
ولن يحدثَ في الحاضرِ أو المستقبلِ،
فإذا كان الأسلوب ملائماً، والطريقةُ صحيحةً.
فالثناءُ واجبٌ على كلِ حالٍ، بالرغم من بعضِ الهنات البسيطةِ.
إن المهارةَ هي أن تصفَ الطبيعةَ وتلبسَهَا ثوباً جديداً،
وأن تقولَ شيئاً فكر به الكثيرون قبلَكَ، ولكنهم لم يعبّروا عنه ببراعةٍ.
حسنُ النيةِ، وسلامةُ الحُكْمِ على الأمورِ، يجب أن يجتمعا في الناقِدِ.
وعلينا أن نتذكرَ أخيراً، أن الإنسان يخطئ والسماءَ تسامحه،
وأن الحمقى هم الذين يَلِجون متاهاتٍ تخشى الملائمةُ أن تدوسَهَا.

***

برسي شللي

1822-1792

شاعر إنكليزي من أهم شعراء المدرسة الرومانسية. درس في أكسفورد، حيث أحدث ضجة بنشر آرائه الأدبية، وقد ظل طوال حياته يرتعش للظلم والجمال والحب والنور وشعاع القمر وانكسار الأشياء في الماء....

كان مؤمناً، كره الدين، وأحب الإنسان، وفاض قلبه رحمةً على البؤساء والمساكين، وعبد الحرية... وكان يلتهم حكايات استحضار الأرواح، ويكثر من قراءة الروايات المرعبة، وأقاصيص اللصوص والعصابات...

تزوج من هاربيت وستبروك عام 1811، ثم تركها ليتزوج من ماري جودوين. وفي عام 1816 قام برحلة إلى سويسرا، وكانت رفيقته في هذه الرحلة أخت زوجته التي كانت تريد اللحاق بعشيقها بايرون، ولما عاد إلى لندن علم بانتحار زوجته الأولى هاربيت على أثر حمل، وحاول أن يسترد أولاده منها، لكن القضاة حرموه من رؤيتهم إلى الأبد نظراً لسوء سمعته.

أغنية إلى الريح الغربية

أيتها الريحُ الغربيةُ الشرسةُ، تُنذرين بقدومِ الخريفِ
ماتتِ الأوراقُ من طلعتك اللامرئية،
مطرودةً، كما يطرد الأشباحَ ساحرٌ هاربٌ.

***

صفراءُ، وقاتمةٌ، وشاحبةٌ، وسلّية الحمرة،
جموعك مصابةٌ بالطاعونِ، أيتها الأوراقُ،
أيُّ عرباتٍ جرّتك إلى فراشِهَا الشتائي المظلمِ؟

***

البذورُ المجنحةُ، تستلقي في قبورِها، باردةً مدفونةً،
وستظل كلُّ بذرةٍ كئيبةً،
إلى أن ينفخ الربيعُ في أختِها اللازورديةِ النحيلةِ.

***

بوقُها فوقَ الأرضِ الحالمةِ الممتلئةِ،
يدفع براعمَهَا النائمةَ في الهواءِ، كقطعانٍ تُساق إلى طعامِها،
تجتمع معاً، رغم تفاوتِ ألوانِها وروائِحِها، وتملأ السهولَ والتلالَ.

***

الحب... والشاعر

استفقت من أحلامي...
في أولِ هدأةٍ حلوةٍ من الليلِ،
عندما كانتِ الريحُ تتنفس وئيدةً،
والنجومُ ترسَل إشعاعاتِها المنيرةَ،
استفقت من أحلامي،
وغدا روحٌ في قدميّ
تقودني - من يعرفِ كيف - ؟
إلى نافذةِ غرفتِكِ الحلوةِ.

***

الرياحُ التائهةُ واهنةٌ في الظلامِ،

والجدولُ أخرسُ

والعطورُ الفاغمة تُنْفَدُ،

كأفكارٍ لذيذةٍ في الحلمِ،

شكوى العندليبِ،

تموتُ في قلبكِ،

كما أموت من الهُزَالِ،

***

آه... ارفعيني عن العشبِ،

إنني أموت، أضنى، أفشل...

دعي الحبَ قُبَلاً تنهمرُ،

على شفتي، والأجفانَ سياجاً،

وجنتي باردةٌ وناصعةٌ يا للأسفِ،

ضرباتُ قلبي عاليةٌ وسريعةٌ،

آه... اضغطي على قلبي ليُغلقَ ثانيةً،

حيثما يتحطَّم.. لآخرِ مرةٍ

قصـــة

أناتولي اندرييفيتش كيم

ترجمة: أحمد ناصر ❖

مغامرات م. ن. س.

كان لابدّ لي من أن أعالج قضية هامة في العاصمة - اكتسب مثل هذا القول معنى خاصاً، يفهمه الجميع في زمننا هذا. كان بوسع البروفيسور "تشيرنوفنكو" - نائب مدير المؤسسة الرئيسة، التي ينتمي إليها معهدنا الإقليمي أن يحل المسألة، لكن "تشيرنوفنكو" سافر فجأة إلى السويد لمدة أسبوع، مما استدعى بقائي أنا ورئيستي الدكتورة "فنيمورفا" في موسكو وانتظار البروفيسور.

هكذا كانت الترتيبات.

❖ مترجم من سورية

إذاً، يمسك بالهاتف مساءً، ويخابرني ـ أنا زوجته القديمة. أقول له ظننت أنني قد مُتُّ منذ زمن بالنسبة إليك؛ أمرٌ(2) مؤكد، أجبتُ (تاء الفاعل لبطل القصة)، هذا ما كان، لكن يحدث أن يُبعثَ البعضُ من بين الأموات... لقد أعطاني رقم تلفونك بريزغين" أتذكرينه؟ ـ قلت لها بنبرة متكلفة، لكن في واقع الحال، كان قلبي قد قفز إلى حلقي. "لودميلا"، أتابع بالنبرة نفسها، ألا يمكنك زيارتي، أنا أنزل في فندق الإدارة وأشغل غرفة مستقلة. ضحكتُ وأجبته: وأنا أقطن شقة خاصة تتألف من ثلاث غرف، وزوجي مسافر في رحلة الفنانين الجوالين، وأستطيع أن أستقبل الضيف في بيتي. واتضح لكلينا أن أي لقاء لن يحصل في الغالب ـ تذكر كل منا، على طرف السلك حديثنا الأخير في المطار، إذ قلت أنها مع ادعاءاتها وغياب المواهب عنها، ستتناقلها الأيدي، وأنا قلت له إن هذا أفضل من الموت فوق طشت الثياب المنزلية.

لم تتناقلني الأيدي، لكنني تزوجت من رجل يكبرني ثلاثين سنة، لم أستطع أن أقنع زوجي السابق بأنني فعلت ذلك بحب حار. كلماتها التي قالتها لأعوامٍ ثمانيةٍ خلت ـ عن طشت الثياب المنزلية؛ ذكرتني أنني منذ نصف ساعة غسلت قميصيّ كليهما، وقد نشفتهما في الحمام بعد أن علقتهما على علاقتين بلاستيكيتين حكوميتين (أي من أملاك الفندق).

منذ ثمانية أعوام قالت لي، إن قدري أن أرافق موظفي الأبحاث العلمية الشباب حتى يدركني الشيب. واتضح أنها مُحقة: فروة رأسي كأنما أتلفها الندى، كرشي برز متهدلا فوق نطاق سروالي، وما زلت أرتاد "م ن س"، ومصيري كله بين يدي "فنيموروفا يفغينيا بافلوفنا" ذات الشأن الرفيع.

ـ ومع ذلك، كيف حالك؟ ـ سألتها.

ـ وماذا تود أن تسمع؟ ـ أجبته ـ أملك كل ما كنت أشتهي. كل ما تحتاجه المرأة... وأنت؟ سمعت أنك تزوجت أيضاً؟

ـ أجل لدي طفل عمره ثلاثة أعوام... وخشبة المسرح؟ ما علاقتك بالمسرح، يا "لودميلا"؟

ـ كان ثمة مسرح. هجرته. لم يكن هذا من الأولويات.

ـ وما هي الأولويات؟

ـ الإجابة صعبة... لعل الأهم أنني كبرت ثمانية أعوام.

ـ حسن، لكن هذا يطال الجميع.

ـ وأنت؟ لعلك محظوظ مع زوجتك على الأقل؟ مَن هي؟

ـ عاملة لدي.

ـ نينا؟

ـ لا.

ـ زولفيا؟

ـ لا! أنت لا تعرفينها. جاءت بعدك إلينا، إلى المعهد.

ـ وكيف حالك معها؟

ـ على ما يرام. يبدو أنها على قدي.

ـ أمازلت لا تستطيع مسامحتي؟

ـ سامحتك منذ زمن، أيتها الحبيبة. لم أتمكن من الاحتفاظ بجمالك، أعترف لك بصدق، كما ترين. إمكانياتي المادية لم تتناسب معه.

ـ لا، أنت لم تفهم شيئاً. وما علاقة الجيب؟ مجرد أننا طِرْنا بمستويين مختلفين.

ـ أنا لست طائراً "لودميلا"، لا أحسن الطيران.

ـ أما أنا فطائر! أنا نورس، أجيد الطيران. في المنام ؛على أقل تقدير؛ أتقنُه جيداً!

ـ أما أنا فأسقط دائماً، في المنام، في هوّة ما، فاتلاً رجليّ. أو أغرق في مستنقع. يعني هذا أنني ضفدع....

وهنا ضحك كلانا. كان ثمة في محادثتنا الهاتفية شيء ينبض من دقائقنا الهنيّة الماضية، مما يؤكد إمكانية بعث الموتى... فنحن اقترفنا عن حب، ومن أصل ثلاثة أعوام من حياتنا المشتركة، أمضينا السنتين الأوليتين بصورة جيدة. فأنا مثلاً، حلمت ذات مرة كيف نجونا - أنا وهو- من حرب ذرية، وكيف خفت عليه من أن يحكموا عليه بأعمال ثقيلة حديدية - كنت أحسبها في ذلك الزمن من أشق الأعمال... أما بالنسبة إليّ كنت أعدّ وجه "لودميلا" جميلاً، بحيث لم أكن أتصور امرأة أجمل منها... وها نحن نتحادث عبر هاتف مسكوفي (نسبة إلى موسكو): ها أنا مستلق على أريكة الفندق، أحرك باطن قدميّ العاريتين المستريحتين على سجادة صغيرة رثة، بعد يوم من السعي والملاحقة - وأنا واقفة في غرفة موزّع شقتي، أتطلع إلى صورتي في مرآة الحائط الكبيرة باهتمام خال من التفكير. كان بودي أن أرى كيف صارت "لودميلا"؛ بعد طلاقنا المفاجئ للجميع، لكنني أفكر بحذر أن بإمكاني الظهور أمامها ببزة الغوص غير الطرية، فالقميصان غير مغسولين جيداً، وأنا لم أصطحب في سفري ثياباً أخرى مفترِضاً أن المهمة لن تطول أكثر من يومين... بيد أنني أطلقت الكلام بلا تفكير:

- ربما عليّ أن أسافر إليك لودميلا؟ - سأكون مسرورة - أجبته على الفور، لكن النظرة الشاملة التي ألقيتها على نفسي في المرآة؛ في تلك اللحظة وشت بي: قد خفت من إمكانية حدوث مثل هذا اللقاء. فالندبة ثلاثية الذيل تحتل عظم الوجنة اليمنى من وجهي، وتلامس زاوية العين السفلى. إنه أثر عربدة ممثل مشهور، كنت صديقة له لفترة من الزمن. ومع أن الندبة لم تشوه وجهي كثيراً، إلا أنها كانت تبدو كأنها تقبع عليه كطابع جائر لسلوك جنائي. مع أن لا شيء من هذا القبيل حصل لي في حياتي والحمد لله.

- تعال - أقول بهدوء - لا شيء يحول فعلاً دون لقائنا. فأنت على أيّ حال حبي الأول.

ـ أخشى فقط يا حبيبتي ـ أجبتها بنبرة مازحة ـ أن تشتعل مشاعري القديمة، وأضيع لديك، هاهنا في العاصمة...

- وما الذي سيضيعك؟

ـ هاك مثلاً. . أترك أسرتي وأدمن المرَّ (الشراب)... وأصبح شريداً، كي أتمكن فقط من أن أقف تحت نوافذ بيتك.

ـ هذا أمر طريف! أحقاً ما تزال إمكانية حدوث مثل هذه الأشكال في زمننا هذا موجودة؟

ـ ماذا؟ ألا تصدقين؟

أثناء ذلك دوّت نقرات صاخبة في خط الهاتف، واختلط حديثنا مع صوت نسائي مكفهر:

- فاديم نيقولايفتش؟
- نعم، أنا ـ أسرعت بالإجابة ـ وعرفت في الحال ذلك الصوت.
- يطلبونك، أم ماذا؟ ـ تساءلت مستغربة.
- ـ أنا المعني، أنا المعني!
- أو. و! يبدو أنك لا تضيع وقتك سدىً ـ لم أتمالك نفسي، فقلتُ لاعنةً ـ النساء لا يدعنك تنعم بالهدوء!
- ماذا يعني هذا، فاديم نيقولافيتش؟ ـ سأل الصوت بخشونة ـ مع مَن تثرثر هناك؟
- مخابرة خاطئة، يفغينيا بافلوفنا ـ قلت شارحاً لرئيستي ـ اتركي الخط دقيقة وسأخابركم بنفسي.
- لا يمكنني أن أقطع المخابرة، أيها المحترم فاديم نيقولايفتش ـ عضت المديرة "فنيموروفا" على اللجام (فقدت السيطرة على أعصابها) ـ أنا مسافرة إلى "زاغورسك" والآن فلتتفضلوا وتستمعوا إلى تعليماتي والأفضل أن تكتبها، وإلا ستقول، كما العادة، إن الذاكرة قد خانتك.
- حسن، يفغينيا بافلوفنا!
- ها. . ها! إدارتك صارمة، يا فاديم! ـ مرة أخرى لم أتمالك نفسي ـ وهي بالمناسبة فظة أيضاً. تتدخل في أحاديث الآخرين بل وحتى أنها لا تكلف نفسها بالاعتذار.

- ـ ما هـذا؟!ـ امتعضت فنيموروفا ـ فـاديم نيقـولايفتش، خـذوا بعـين الحسـبان أن لا وقـت لـدي"، فالسـيارة تنتظرنـي في الأسـفل. لم أتمكـن مـن الاتصال معكم طوال نصف الساعة.
- حبيبتي، سنتحدث فيما بعد.. قلت بخوف متضرعاً.
- لمن تقول هذا؟ ـ فنيموروفا.
- اعذروني الكلام ليس موجهاً لكم ـ أجبتها.
- حسـن ـ أبديت عطفـي ـ تحـدثْ مـع رئاسـتك، فـاديم. إلى اللقـاء، أيتهـا المبجلة يفغينيا فنيموروفنا.
- ـ اعذريني لودميلا. . سأكلمك فيما بعد.
- لماذا لا تجيبينني؟ ـ صرختُ.
- ما لها؟ ـ استغربت فنيموروفا ـ مَنْ تعني؟
- قلت لكم "إلى اللقاء"، فلماذا لم تجيبي؟
- آه، هو ذا الأمر... حسن، إلى اللقاء!
- وداعاً، يا لك من بقرة!
- ماذا؟ ماذا؟ كيف تجرؤين... فاديم نيقولايفتش! ما معنى هذا؟!
- ما علاقة فاديم نيقولايفتش هاهنا؟ ـ صرختُ من جديد ـ أنـا مـن دعـاك بقرة، من الواضح أنه ليس فاديم نيقولايفتش.
- لودميلا، أنت ما زلت في ذاك الـدور الـذي تتـدربين عليـه ـ قلـت لهـا بنـبرة تخلو من المرح ـ ما زلت في ذاك.
- لقد عرفت فيك أيضاً شخصية مشبوهة مُريبة، اتّضح أنـك مـن الفصـيلة نفسها.
- حسنٌ، أتدريان، لكل شيء حد. فاديم نيقولايفتش، تعـال إلـيّ حـالاً إلى غرفتي، فأنا أرفض محادثتك عبر الهاتف!ـ وقطعت "فنيموروفا" الخط.
- قد هجرتك ليس بسبب فراغ جيبك، كمـا تفضلت وعبّـرت ، لا، لـيس لهذا، مع أنك تلحّ على هذه الفرضية بالذات. لم أتمكن من العيش معك بعد أن عرفتك جيّداً كشخص مُزيّف، مُريب. مسلكك الدنيء كان يثير الغثيان لدي،

موظفٌ حقير أنت. لا تهتف إليّ بعد الآن، لا تخابرني حتى الممات! أود أن أمضي هذه الحياة بصورة ما من دون وجودك، لا تقف في طريقي بعد الآن، اتفقنا؟

- لا بأس! ـ أجبتُ ـ لكن لا تتنازقي من فضلك، لا تدخلي في نوبة هستيرية، كانت لديك نزعة شديدة نحوها، وكما أرى حالك ليست أفضل مما كانت.

- آهٍ لو تدري كم هو مبتذل في نظري كل ما قلتَ، ما تقول وما ستقول!

- وأنا كذلك أيضاً! ـ لم أتمالك نفسي، فصرخت.

ورمى كلانا بسماعتي الهاتف، كأننا في سباق؛ مَن هو الأسرع في ذلك. انقطع الاتصال الهاتفي، وانتهى الحديث فيما بيننا، حديث لا نهاية له، والذي سيستمر ما دام أحدنا حيّاً على وجه الأرض. ولم يكن المحتوى الوحيد لهذا الحديث "أنا أحبك" أو "أنا أكرهك"، بل عبارات لا عزاء فيها، حانقة، مشؤومة "أنت مذنب في كل شيء" و"أنت وحدك المذنبة". لكن ما هو الذنب الذي اقترفه كلّ منا؟ زواجنا القصير، غناؤنا الثنائي غير الناجح ـ خليتنا الأسرية تفسخت منذ زمن، اختفت ولا شيء يذكر بها، وحدها آثار القروح في قلبينا لم تختفِ.

ذلك المساء خرجتُ (تاء الفاعل تعود إلى الزوجة السابقة) من البيت، وسرعان ما وجدت نفسي في ورشة نحّاتٍ خانقة، حارة، رطبة جراء البخار، تقع في قبو أحد البيوت في حي "سادفو ـ كاريتنايا".

أما أنا فأسرعت إلى غرفة "فنيموروفا" في الطابق الثالث للفندق، أكلت "وجبة دورية" من رئيستي ثم عدت إلى غرفتي، وقفت طويلاً أمام النافذة متطلعاً إلى الشارع.

كانت المصابيح في المدينة تنير كعادتها، وعبر الشوارع المضاءة كانت تزحف حيّةٌ مدرّعةٌ لا أول لها ولا آخر، تصعد متلويّةً نحو الجسر ثم تختفي خلف الجسر ـ في تشعبات أحياء المدينة المكتظة الضيقة، المتكدسة، المعتمة. كانت تلك الحية البراقة تتشكّل من أنفس بشرية منفصلين، انطووا داخل علب حديدية، كانوا جموعاً غفيرة من المذنبين الحارقين للأوكسجين الضروري

للجميع، كانت كثرتهم تجعل من محاكمتهم انفرادياً، بسبب تسميمهم للهواء، أمرا غير مجد - كان العقاب يسقط فوقنا جميعاً غيمةً سوداء. نحن بكل رغباتنا وأفكارنا وجهودنا الجبارة خلقنا هذه الأفعى الحديدية، وها هي الآن، بعد أن عادت إلينا، تراوغنا، وتسقط فوقنا، وأخذت تبتلعنا الواحد تلو الآخر. أحقاً نحن، آخذين بعين الحسبان السعادة والحرية، نحن من اخترع هذا الغول الأسطوري إذ حول كلاً منّا إلى مجرد لقمة لغذائه ونطفة صغيرة من الطاقة الحيوية الضرورية لوجوده.

***

ما العمل؟ مرة أخرى تمسكتُ (التاء هنا تعود إلى فاديم - بطل القصة) بالهاتف؛ خلعتُ (تاء الفاعل تعود إلى بطلة القصة) ثيابي وراء الستارة، ثم جلست في الأريكة صامتة دقائق عدة بين ثيابي المبعثرة، ثم مشيت إلى وسط المشغل واستلقيت فوق "الخيشة" المقلمة المفروشة وسط المنصة الخشبية. قررتُ (البطل) إذاً، أن أطلب رقماً آخر أيضا، صديقتي أيام دراستي في المعهد "ليزاتشكا"، التي سمعتُ أنها طلّقتْ زوجها أيضا - ما يزال الليل في بدايته، قبيل فصل الشتاء، تُظلم الدنيا باكراً، وفي مثل هذا المساء، طالما لا شيء يشغلك وأنت في مدينة غريبة، تشعر وكأنك توشك على الجنون.

اتخذتُ (تاء الفاعل يعود إلى البطلة) الوضعية الملائمة، أي عقفت إحدى رجلي ومددت الأخرى، وفتحت يدي على أوسع مدى، وأملت رأسي نحو كتفي الأيسر، وجهاز إنارة (سوفيت) الساطع يصب في عيني مباشرة، فأغمضتهما؛ نحّاتي منهمك قريباً مني خافقاً بين يديه الطين اللزج. استمعتُ بنفاد صبرٍ إلى رنات الهاتف الطويلة، حتى فكرت أن لينرا ليست في البيت هذه الليلة، لكن فجأة أخذوا السماعة، وقال صوت يخلو من الفرح، يكاد يكون مجهولاً بالنسبة إليّ، يبدو فيه نفاد الصبر والضجر:

- مَن تريد؟
- أريد "ليزا لوغينوفا" واسم عائلتها قبل الزواج "شيتوفا" - قلت مازحاً وأنا أحس حماقة ما أقوم به: ألم تميزي نبرة صوتي؟

- مَن أنت؟ ـ سألت ليزا بصوت مكفهر.
- أحد معارفك القدامى الذي أهديت إليه ربطة عنق منذ سنوات بعيدة.
- ربطة عنق؟...
- أجل، ربطة عنق وبالعلامة هي ربطة عنق فرنسية... بمناسبة عيد ميلادي.
- آخ، هذا أنت !... ـ وكأنني في اللحظة ذاتها رأيت ذلك الوجه الضحوك وذانك الحاجبين المقوسين، وتلك الرأس المائلة نحو الكتف...

كنا، أنا و"م ن س"، مقربين من "ليزا شيتوفا" حيناً من الزمن، وكلانا حمل حملاً ثقيلاً من الذنوب تجاهها: كانت ليزا صديقتي منذ السنة الجامعية الأولى، وبوساطتها تعرفت على من سيصبح زوجي، على (م ن س)، منها أخذته ثم أسرعت بعدئذٍ وتزوجت منه ـ وبعد أن قررتُ (التاء هنا تعود إلى بطل القصة) الزواج بـ"لودميلا" لم أصارح ليزا، بل لم أقل لها شيئا في العموم...

(الكلام هنا على لسان زوجة البطل السابقة، لودميلا) يطرح السؤال نفسه، كيف يمكننا أن نتخذ برعونة بعض القرارات المصيرية التي بها تتعلق حياتنا المستقبلية؟ قررتُ أن أتزوج منه، قرر هو الزواج ـ وها أنا مستلقية، عارية كما ولدتني أمي فوق هذا الخيش الخشن؛ وعبر سماعة الهاتف أقول لـ"ليزا" ليزا ذاتها التي أهدتني يوماً ربطة عنق جميلة:

- كم من السنوات مرت... حسنٌ، كيف تعيشين؟
- كيف حالي... كيف يمكن أن تعيش امرأة وحيدة مع وليدها؟ ـ أجابتني ـ مرة أخرى أنا أعيش على الدواء.
- تعرضت للمرض؟
- لست أنا، بل ابنتي. إنها المرة الثانية في شهر واحد نلتزم المكوث في البيت.
- إذاً، أنتما أيضاً انفصلتما. وماذا، أهو طلاق لا رجعة عنه؟

- أو.. و، يا عزيزي، عمّا تتحدث! قد نسيت حتى التفكير بهذا. ولديه منذ زمن أسرة جديدة وطفل..
- يبدو أننا كلنا محظوظون.
- في أي شيء محظوظون؟
- في أننا... نتخذ ذات يوم قراراً و....
- إذاً من هو المذنب؟
- أجل.. من؟
- نحن أنفسنا، مذنبون.

أحقاً نحن أنفسنا؟ هل نحن مذنبون في أننا ذات يوم لم نعرف، لم ندرك، وبعدئذ ترى أن الحياة قد مضت ـ وهي ذات مرة أيضاً؟ أهو قانون، يا ترى أن يحيا لإنسان بصورة سيئة وبعدئذ يرى هذا ـ وهذا فقط؟ تطبق عينيك (خلوب، خلوب) ثم تغفل أيها الأخ النحات عن سعادتك. ولا تنظرْ إليّ بعينيك الرماديتين النابغتين. في عينيك يئز خواءٌ رمادي، وكل مصنّعاتك المتحجرة تشي بهذا الخواء. أنت أيضا اتخذت ذات يوم قراراً غير صائب ـ أن تصبح نحاتاً. كان أولى بك أن تصبح فنياً في البرادة. لكنني أحس بالدفء؛ مشغله دائماً دافئ، خانق ورطب كما في الحمام؛ يبدو أنني قد اعتدت، ويا للغرابة، على شبه القبو هذا وعلى يدي البرّاد الخشنتين. اعتدت... تُرى هل سأتعلق بمص هذه الحياة من جديد؟

- مرة أخرى نبدأ في الحديث عن القديم؟ كي نجرب ما تسمى الحياة الزوجية؟ أشكرك جداً. لا، أفضل أن أحيا وحيدة. . هكذا قالت ليزا، حين جاء "م ن س" إليها بعد ساعة وسألها، ألا تزمع على الزواج من جديد. أثناء ذلك تذكرت صديقتها "لودميلا" المنسية بالنسبة إليها منذ زمن بعيد، وفكرت أن "م ن س" سيحاول مرة أخرى، بعد الحديث غير الناجح معها، أن يرتبط بإحدى النساء ـ وإلى مَن سيتوجه المسكين سوى إلى ليزا شيتوفا التي كان عليه أن يتزوج بها آنذاك.

نظرت ليزا إلى مَن تذكّرتهم نظرة فيها شيء من الرعب، نظرة مغايرة تماماً..

- ألن تتزوجي أبداً مرة أخرى؟ ـ سألها "م ن س" بابتسامة لعوب تحمل معاني كثيرة.
- ما الذي فعلته معك؟ ـ سألته ليزا بهدوء وهي تحدق إليه بإمعان.
- مَن؟ ـ سألها باستغراب.
- مَن... طبعاً لودميلا، جميلتك الحسناء.
- " أيوا " تذكرت فجأة! أنا منذ ثمانية أعوام أعيش من دونها، والحمد لله، وقد تزوجت بأخرى منذ أربعة أعوام.
- لا، على أيِّ حال إنها هي!
- ما معنى "على أيِّ حال"؟ هل هرمتُ، أم ماذا؟
- هرمتَ، هرمتَ يا عزيزي.
- أماه! وأنت أيضاً لم تزدادي شباباً. اسمحي لي...
- حسنٌ، أنا... بالنسبة إليّ قد انتهى الأمر. تزوجت بلا حب. والآن لدي ابنة هي حبي كله.

نظرت إليه بإشفاق. أما هي فكانت امرأة غير جميلة ذات شعر خفيف مشدود خلف نقرتها بربطة شعر مطاطية. نهضت فجأة وذهبت إلى الغرفة الثانية... في سروال من الجينز رخيص مجعد وبلوزة من الباتيستا؛ حدباء؛ على ظهرها يبدو مشبكُ حمالةِ الصدر ذو زرّين. بقي "م ن س" وحيداً في الغرفة، تعرّف بانتباه على ما حوله. على الحائط، فوق ورق الجدران مباشرة ألصقت لوحة مأخوذة من إحدى المجلات: الفرقة الزنجية "بوني إم" ـ فتيات سوداوات الأرجل وفتى أجعد الشعر؛ ينحنون بشكل أخرق فاردين أيديهم... من الغرفة الثانية الملاصقة للشقة الصغيرة تناهى صوت بكاء طفولي وأنين، وفي اللحظة ذاتها ارتفع صوت توجع نسائي ملهوف، مضطرب مغطياً على كل شيء، بالكاد تعرف فيه على صوت ليزاتشكا شيتوفا. ومن رنة صوتها التقط "م ن س"

اللحن المرير المعروف، الذي نفذ إلى حياته الشخصية كلها. الأولاد ونفاد المال قبل أن يحل قبض الراتب....

حين عادت ليزا.. كان يجلس أمامها إنسان غير ذاك الذي دخل البيت حاملاً زجاجة النبيذ والنكات والبسمة الساحرة التي تزين وجهه.

أخذت ربة البيت تدبر أمورها دالفة من الغرفة إلى المطبخ عائدة منه إليها، تدخل هنا وهناك؛ و"م ن س" يجلس في الأريكة دون أن ينظر إليها مضبضباً بدخان سجائره؛ لطخ النحات عمله نصف المصنع، غير المُتقن بعد، الذي يذكّرُ بغريقة منتشلة من أعماق النهر، برشقات من الطين اللزج؛ في حين كانت الموديل العارية تستلقي أمامه فوق المنصة من دون حراك، وفجأة نامت، وطارت روحها لفترة من الزمن من عالمنا الأكثر روعة والأكثر واقعية من جملة العوالم.

نظرتُ (تعود التاء إلى ليزا) خلسة إلى ضيفي غير المنتظر، جاهدة أن أخمن الخصائص الإنسانية فيه، التي تمكنت حيناً من الدهر أن تهيجني، وترغمني على التألم والفرح؛ أما أنا فكنت (التاء هنا تعود إلى البطل) أدخن وأفكر بحزن: علام جئت إلى هنا، ألا تكفيني بلبلتي الخاصة وذاك الكم الهائل من "الفنيمورية" (نسبة إلى رئيسة البطل فنموروفا)؟ ونحن، كيف تمكنا يوماً ما من أن يحب بعضُنا الآخر؟

لكن ماذا كان بيننا ذات حين، بيني وبين "م ن س"؟ لماذا لم يتبقّ من هذا إلا القليل، أم أن الخواء كان هو السائد؟ كنت قد سافرت معه إلى ضواحي "فيريا" ادعينا أننا زوجان حديثا العهد، واستأجرنا بيتاً صيفياً، وأمضينا فيه ما يقارب الشهر. يبدو أن هذا لم يعن شيئاً، فمظهره الآن بالنسبة إليّ غريب عجيب، وأنا أنظر إليه ذاهلة. هو شبيه بعم أصلع تماماً، مكرش ـ أحقاً كنت معه يوماً ما، أيام الشباب، ونمت معه في فراش واحد، فوق قش حصيد طازج مفروش فوق أرضية الشرفة الصفراء.

لكن، انظروا فقط كيف تطوف في البيت محدودبة، وهذان الزران على ظهرها من تحت البلوزة، وربطة الشعر المطاطية التي تجمع الشعر فوق النقرة،

وتلك التجاعيد على جبهتها، وساقاها النحيلتان اللتان تتهدل عليهما فردتا الجينز الدقيقتان ـ هل خطر ببالي يوماً أن أجد ليزا في مظهر كهذا؟ لا! لم يكن بالإمكان أن يحصل فيما بيننا أمرٌ حسن أبداً... الحمد لله أن شيئاً من هذا لم يحصل! خبرت هذا مذ سافرنا معا إلى "فيريا" ـ أدركت ذات صباح، وكانت ما تزال نائمة فاتحة فمها ذا الشفتين المتورمتين....

وهكذا، والحمد لله، لم يحصل بيننا شيء، وتخلصنا بنجاح من رباط الزواج الذي كان سيصبح مقيتاً علينا؛ يجري الناس، يجرون ثم يهرمون، ومع ذلك أحببتك، يا أصلعي "م ن س"، أتسمع، أحببتك، مع أنه يبدو الآن محال، معك أحسست بالانشراح ـ ألا يبدو لك يا ليزا أن مُلحق الحب يحتاج إلى نقطة ما صحيحة، فلنقل مثلا، أمرٌ ما أكثر وثوقاً وثباتاً من كتف ويدي الإنسان العادي ككائن حي؟ فهو من الضآلة بحيث لا يرى من الطائرة. أحد ما غير مرئي يجوب سطح الأرض، يحب السماء والشمس والحقل الأخضر المليء بأزهار سن الأسد الصفراء، لكن كيف يمكن أن يُحَبَّ بذاته، إذا كان لا يُعوّل عليه، انظري إليه كيف يموت إثر زكام أو زلّة في النهر؟

ها نحن الثلاثة، جميعنا نلنا شهادة تعليمية عليا... وقريباً سأصبح مرشحاً في العلوم التكتيكية ـ إذا لم تخنقني فينيموروفا ـ لكن ،هل سيساعدني هذا بصورة ما في أن أعيش حياتي دونما حزن خالص؟ خيّل إليّ سابقاً أنني، وحدي، أسير في حياتي دون أن أحدد بالضبط ماذا أريد. ولهذا السبب ـ حسبتُ ـ لم تجر الأمور لدي بصورة جيدة: لو أنني وضعت نصب عيني الترقية الوظيفية، لكنت نلتها؛ لو رغبت في المال، لتوفر المال لديّ في الغالب. لكن تصورت أن حبي لـ"لودميلا" يكفيني ويزيد. إنما اتضح فيما بعد، أنه لو كانت أحوالي معها في غاية الروعة، لغدت حالها سيئة، لكانت قد ساءت حالها!

***

وكأن الأمر قد بدأ منذ أن أدت "لودميلا" دوراً غير طويل في مسرحية للهواة، هذا ما كان يحدث في الحياة، لعبت دور ابنة التاجر، بعد ذلك جرت

الأمور مدوّخةً، وقد وَمَضت قصيرةً وكأنها لحظة يحضها نفاد صبرها... وها هي تقف وحدها فوق منصة مسرحية زجاجية هائلة وغير عادية، المشاهدون أخذوا أماكنهم بعيداً عنها وهم يتلألأون كبقع من أشعة الشمس فوق سطح البحر، وها هو ظفرها الفريد يقترب حتى ليكاد ينفجر، وهي مدينة بهذا كله، لسبب ما، إلى دكتور المستوصف "ريكاردو" دكتور متخصص في الأذن والأنف والحنجرة، إسباني الأصل، مولود في الاتحاد السوفييتي. لم يكن لهذا الدكتور أهمية في حياتها مطلقاً، مجرد أنها ذات يوم تعالجت عنده، وهو ضئيل صخّاب، إسباني حَرِك. كان يحب أن يعرض، بمناسبة وبلا مناسبة، وضعية خاصة أثناء حديثه ـ أرجح أن تكون وضعية إسبانية بحتة: الإبهام والشاهد مضمومان على شكل حلقة، وبقية الأصابع بارزة ـ وبتركيبة الأصابع هذه يخفق الدكتور يده في الهواء، كأنه يشير وفق نظام الصم والبكم إلى حرف "O". والآن يرفع الدكتور ريكاردو يده فوق الكتف بالوضعية المعهودة صارفاً على أسنانه البيضاء، لافظاً كل كلمة بوضوح فوق العادة، ويوعز إليها: "أطلّي واضربي الأرض بقدميك بأقصى وقاحة، فكل شيء مباحٌ لك الآن". وتلألأت في المدى البحري آلاف مؤلفة من البقع الضوئية، إنها جموع المشاهدين. لكن في تلك اللحظة، حين أوشكت أن ترفع تنورتها، وتستحضر الابتسامة الملائمة على وجهها، وتتوجه لاستقبال ذاك البريق، طعنها أحدهم بسكين في ظهرها، بين الرفشين تماماً؛ هي لم تشعر بالألم، لكن رأسها استلقى إلى الوراء، وخرجت روحها عبر الحنجرة وحلقت عالياً مندفعة في السماء الزرقاء غير المحدودة. وبعد أن رمحت الروح بعيداً ـ بعيداً عن كل حياتها السابقة، التفتت إلى الوراء بأسىً غير إنساني، نحو تلك الإساءات والنير المعيب للرغبات الأكثر قتامة التي أباحتها لنفسها مفترضةً أن أحداً لن يطلع عليها. لكنها باتت مجموعةً حتى آخر خيط في محكمة الشجن ومعروضة بجلاء أمام الروح الطائرة. حلّقت نحو السمت الأزرق ثم تحولت تدريجياً إلى شعاع براق، متأسفة بصورة مشوشة بينها وبين نفسها لأن النصر الذي كان مفترضاً هناك على الأرض؛ عندما كانت مخلوقة حية، لم يتحقق. مع أنها الآن وهي في حالتها الشعاعية، ينبغي أن لا تتغير أبد الدهر ـ

كان طيرانها الرائع عبر النجوم الأنيسة في علاقة لا تنفصم مع ذلك الشيء البدائي اليسير، كحزن روحٍ أرضية غير كاملة في الماضي البعيد. أي أن ذاك الحزن الوجداني الطفيف كان يطير في فضاء ما بين النجوم: آه، وهكذا لم أصبح ممثلة. نورساً.

أثناء ذلك جرّ النحات؛ الأشقر ذو الوجه الشاحب العليل المُغَشّى بالنمش؛ ذو الرموش والحاجبين الشقر والعينين الزرق؛ ورمى أمامه، على المنصة دعامة جديدة، وبيديه الاثنتين لفّ سلك الهيكل، ثم ثناه بعدة حركات قوية وفق ما شاء - وراح يلطخ الهيكل بالطين اللزج وهو يتطلع إلى الموديل النائمة. لقد أذهلت الوضعية التي اتخذها جسد المرأة النائمة بصورة عفوية النحّاتَ، ولاسيّما إيحاءاتها الفريدة المنسجمة مع ذاك الطيران الذي يحلم به سراً كل الناس - التبخر الحر دونما أجنحة، السمو نحو الأعالي عبر تعاظم غبطة القلب الفريدة. فكّر النحاتُ: حين أرنو إليها، إلى هذه وهي نائمة، تبدو إليّ أكثر جمالاً، بحيث أفقد اتزاني، وها أنا الآن لا أفهم كيف أتجرأ وأنظر إليها، ولماذا يحق لي أن أتطلع نحوها؛ لكن ستستيقظ وستبدو أمامك امرأة عادية مبتذلة لا تفكر في شيء، وتتولد الرغبة لديك، كما العادة، في أن تلبسها معطفها الشتوي وترافقها إلى التاكسي. لدى النحات أمٌ تعيش وحدها في إحدى القرى النائية من منطقة "مشيرسكايا" راتبها التقاعدي الضئيل يكفيها لتحيا، إذا ما رمت وراءها أي طموح في أيِّ حاجة مهما كانت زهيدة في الحياة. وتحت تأثير الهاجس في التوفير لم تدخل العجوز الكهرباء إلى عزبتها وحتى الآن تعيش على مصباح الكاز، وحتى هذا تشعله حين يزورها ابن لها. وكان النحات يعلم أن العجوز لا تحتاج إلى نقوده؛ وبالمناسبة هو لم يرسل شيئاً منها أبداً؛ ولا إلى آماله الباذخة - لم تكن للأم، ولم يبقَ لها آمال، لكنها تحيا، تجرجر نفسها من يوم إلى آخر، تجري، منحنية إلى جزأين كمحراكي تنور، بين الحوش والحاكورة، ناسيةً أولادها الأربعة الذين يعيشون منذ زمن بعيد في المدن، تجري حاملة دلوين قاتمي اللون عبر أرجاء القرية إلى الدكان حيث ينقل الصهريج الكاز مرة كل أسبوع.

خفق قلب النحات الشاب بخفوت وبلا انتظام، أطبق بشدة على أسنانه حتى صرفت عظامه، لكن يديه ظلتا تداعب الطين اللزج بعذوبة ومهارة، فيرتعش بين أصابعه القوية، متخذاً شكل الجسد الأنثوي ـ لا بأس، سنرى أيضاً في القريب العاجل رائعة أخرى "العارية" أو "العارية النائمة" أو حتى "الطيران في الحلم" لنحات شاب واعد.

***

- لا، اسمعيني... خفض الحرارة عند الأطفال بالأسبرين ـ هذا ليس عملاً.
- حسنٌ كيف، كيف؟ فهي تشتعل برمتها! تصوّرْ، كم هي تعاني الآن!
- أعلم علم اليقين. ألم نمرض نحن، يا تُرى؟ وَلَكَمْ مرضنا! وكم ارتفعت حرارتنا أيضاً. لكننا لم نستخدم الأسبرين أبداً فهو غليظ المفعول على الأطفال. حاولي أن تجبري الطفل على ابتلاع الدواء!
- هذا محال! إنها تبصق كل شيء! وهي تشتعل حرارةً، يا إلهي! وحتى أنفاسها حارة، كأنها تخرج من مدفأة...
- لقد استخدمنا عند ارتفاع الحرارة الحقن المسكّنة. تذكّري مرةً وإلى الأبد: الحقنة المسكنة.
- و كيف هذا؟
- ألديك ها هنا في البيت مسكّن؟
- يبدو أنه موجود...

و في الغرفة الصغيرة وعلى ضوء مصباح الطاولة المظلل ثمة منديل قديم مربّع الرسوم، منشور فوق غطاء المصباح. وبين فوضى الأشياء المبعثرة ـ طفلة مريضة، مياه مسكوبة على الأرض من الكوز، كرسي مغطى بالمناديل المستعملة المدعوكة، زجاجات أدوية، علب حبوب ـــ وبين الثياب النسائية وسراويل التريكو الولادية المشقوقة عند الركب المرمية فوق أرض الغرفة (إضافة إلى ما فوق الكرسي) قمنا بحقنة خافضة للحرارة للبنت الصغيرة المريضة، وسرعان ما نامت على الأريكة بهدوء، وقد غشيها عرق خفيف.

لعلني مخطئ في أمر ما، إذا ثابرت على دوامي في "م ن س" إلى أن غزاني الشيب، ولم أستطع أن أرفه عن نفسي أثناء المهمات التي أنفذها، مستثمراً وقت الفراغ، لكنني قادر على إعطاء "التحميلة" للطفلة. وأُحْسِنُ أيضا أن أُهدِّئها وأعطي من روحي لروحها الثقة المطمئنة، بحيث تصبح الأمور على ما يرام، مع أنني ' أنا نفسي، لا أفهم من أين وافاني هذا كله.

أنا لست محظوظة حتى بعد أن غزا الشيب رأسي، منذ فترة قلت ذات مرة لزميل دراستي الجامعية السابق "سينا بريزغين(3)" إنني أصبحت بمجملي شخصية ليست مثلما يجب أن تكون، لا اهتمامات حقيقية في حياتي، إذا ما أخذنا بعين الحسبان أشد المتطلبات ضرورة، ما من سلوى مفرحة، ولا مشغولية حقيقية أثناء العمل، ولا وقت فراغ ـ إنه بهرج محموم مستمر. و عذابٌ مضن للروح، ليس إلا، قلت بالأمس عبر الهاتف لـ"بريزغين" إنني سأصبح يوماً ما مرشحاً في العلوم، وقد أموت تحت اسم "عامل كبير في الأبحاث العلمية" ـ ضحك معي ثم أجاب... يجب أن نتأمل سوء حظنا بالطريقة الآتية:

قد أُدرجت حياتك أو حياتي، الخاصة والتي لن تتكرر، وهذا أمر بدهي، في فئة عددية محددة ضمن جداول الإحصاءات العليا للمجموعات السكانية، تلك الجداول الضرورية كي تحقق آلة الزمن دورتها البطيئة اللازمة ـ يمكن القول إننا في غنى عن جدولهم ذاك، وربما كان لا مناص في هذا الصدد من ذكر سبب سوء حظنا فحسب، وليس في أننا غير محظوظين... لا، أجبتُ قائلاً لـ"سيميون "أنت لم تُصبْ: لا يمكن لأيِّ آلة للزمن مهما كانت أن تتقبلني ـ أنا نسيج نفسي. والخيار اتخذته بنفسي. أنا بنفسي اخترت: سأقف، سأبحث، سأجد في نفسي الإنسان دونما استعجال وبهدوء، سأتحاور معه، أصادقه، أحبّه واحترمه!

كانا يجلسان على الأرض، قرب الأريكة، حيث كانت تنام الابنة المريضة، وكان يمسح جبينها وبمهارة بقطعة من القطن، وراحت تفكر بحنوّ استيقظ فجأة: اتضح كم أنت أهل للثقة. أجل يمكنك أن تشعر بالأمان وأنت

بجانبه، ليس أقل اطمئناناً من هؤلاء الجنرالات وعاملي التصوير ماجلي اليدين(4)، ولحامي الكهرباء، والطباخين ومديري المتاحف، والدهانين بقبعاتهم الورقية، والوثّابين بالزانة، وعازفي الأوكورديون، والجراحين، ومن الأرامل الرصينين، ومن المتخصصين في السلوكيات - وطارقي الحديد. لعل هذا ما يدعى حقيقة المروءة - لربما كان هو الرجل الحقيقي، حبذا لو استدار الآن واحتضنني...

ها قد حان وقت التقارب، فكّرتُ، لكنني لم أستطع أن أستدير نحوها وأحتضنها، لأن كتلة قاسية مرضية استقرت في حلقي، وكان من المحال أن أبتلعها. البنَيّة الناعمة الشاحبة، كابنتها التي رأيتها لأول مرة، اختلجت فجأة أثناء نومها، ومدّت يدها الصغيرة، كما لو أنها ترى مغمضة العينين، وأمسكت بإصبعي - ومن تحت جلد جفنها الشفاف دارت مقلتاها دوائر عديدة. .

أنا أعلم، إجمالاً، أن أحداً لم يهبنا الحياة، وليس من موجب لتقديم الشكر من أجلها، لكنني وأنا أتطلع إلى الطفلة النائمة، أريد، بأغلى أمنياتي الكبيرة والصادقة أن تحيا هذه "الكتلة" الدافئة؛ مددتُ يدي ولمسته من كتفه، ففرك يدي بذقنه الدافئة التي بدأ الشعر يغطيها، دون أن يلتفت نحوي. بعدئذ استدار إليّ ببطء، ودون أن يفلت من يده أصابع ابنتي النائمة، نظر إليّ؛ لعلها قرأتْ في عينيّ رفضي العاجز الواهن لماضينا، وبعد أن أدركتْ هذا، انطفأتْ هي أيضاً، ومسّدتْ على رأسي...

جلسنا صامتين وراح كلانا يفكر على هواه، ويبدو أنني سهوت. وفجأة ولسبب ما خُيل إليّ أننا نعمل نحن الثلاثة - لودميلا، ليزاتشكا، وأنا - في معمل واحد، وليس لهذا المعمل قيمة تذكر، يبدو أنه لا ينتج شيئاً، ثمة دخانٌ قاتم يتطاير فحسب، مغطياً كل شيء بطبقة من السخام المُحَبَّب ويستمر هذا سنين طويلة، ونحن كلنا ننتج هذا الدخان، لكن يبدو لنا أننا نقوم بعمل مغاير، فلنقلْ مثلاً سيارات رائعة... ولكننا، على أيّ حال نتلقى رواتبنا من صندوق هذا المعمل! ــ هذا ما دار في رأسي... وهنا استيقظت ورأيت ليزاتشكا، وقد استكانت عند قدميّ على الأرض ــ فتحت عينيها في الحال، نظرت إلي

وابتسمتْ... في تلك الدقيقة صفَتْ أفكاري صفاءً خالصاً وشعرت بطراوة إثر إحساسي بالحقيقة التي انكشفت أمامي فجأة ـ طبعاً ليس عبر الكلمات بل عن طريق المشاعر، وجرت الفكرة ليس عبر فضاء طنين بالكلمات بل عبر الجريان الرشيق للصور الصامتة... لكن التأمّل في هذه الحقيقة لم يحمل أيَّ عزاء ـ تلك التي (أي الحقيقة) كان يمكن التعبير عنها بحكمة ابتكرتها لاحقاً: ليتني كنت حجراً صغيرة. فسيان مَنْ تكون في هذا العالم، فعلاً سيان ـ وعلى هذا النحو تمنيت أن أكون حجراً صغيرة مستديرة في أعماق نهر جبلي بين ملايين من الحجارة المستديرة أمثالي. لكن المصيبة كلها تكمن، ويا للأسف، في أن أمنيتي البريئة لا تعني شيئاً في المطلق. ـ لن أصبح حجراً صغيراً عارياً، بل سأظل مدة طويلة ـ طويلة بحّاثاً بهرجيا "م ن س "لدى "ن ي ي". لكن هذا الكشف لإرادة المصير الضارية للذات يتضمن؛ إن لم يكن تبريراً لمجمل الحال فعلى الأقل تلطيفاً لها: أنا لم أبتدع هذا، ثمة شخص آخر مَزَحَ. على أيِّ حال ف "م ن س" أو الحجر الصغيرة في أعماق النهر سيّان ـ فما هو الفرق؟... ابتسمتُ استجابة لابتسامة ليزا، وسألتها هامساً:

- ماذا؟ هل غفوتِ؟
- لا ـ أجابت همساً أيضاً ـ لقد فكرت.
- بم؟
- بما فكرتَ أنت به.
- لماذا... تفترضين هذا؟
- (لأني أحببتك من جديد.) يبدو لي ذلك. أتريد أن نجرّب؟
- هيا! ـ بغتة اشتعلت إلهاماً مرحاً لا مثيل له واجتاحني سرور مفاجئ لا أساس له البتة.
- لقد فكرت أنت أن هذا كله لا يفضي إلى شيء، أليس كذلك؟
- و ماذا على وجه التحديد؟ ـ قررت أن أدقق.

- حسنٌ، حتى هي ابنتي ـ وأشرت إلى ابنتي النائمة بلذة ـ علامَ أنجبتها؟. . تعذبت. وتعذبتُ..

- ما بالك؟ خذي علماً أن لديّ ابنة أيضاً...

- علام هذا كله؟ وهل هذا لمصلحتنا؟

- و لمصلحة مَنْ، إذاً؟

- لا. ليس لمصلحتنا. أنمّي صغيرتي على الألم، ليس من أجلي. أنا لا أحتاج لمثل هذا كله. أعمل، أجوب الأماكن، أحرص على ارتداء ملابس لائقة ـ من أجل نفسي، يا ترى؟ كل يوم أنهض باكراً وألوب حتى وقت متأخر من المساء حتى ليكاد المخ يدخن ـ من أجل نفسي؟ لا يا عزيزي. نحن نكذب، دون أن ندري، أن هذا ليس جيداً، نصبر، مع أننا نعلم أن هذا ليس عدلاً. لا شيء يستوجب الاهتمام! ها نحن نحيا، نتسلق إلى أماكن ـ ما، مع أننا نعلم جيداً أن مصيرنا الموت على أيِّ حال... حسنٌ ماذا تقول؟

- ماذا أقول...

- هل بسبب سفالتنا، يا ترى؟

- لا، ليزاتشكا، لا!

- و أنا أيضاً أعتقد ذلك: لا. هذه ليست سفالة. ثمة قانون كهذا. يعني كي تتخطى وتعيش. هو القانون. كل ما حولك هكذا.

- نعم، ليزا، القانون بالذات... كان عليّ، يا ليزا، أن أحبك وحدك، على الأرجح.

- قد تحدثت بما يغلق الرأس! ـ كدت أضحك: كان منظر "م ن س" البائس مثير جداً للضحك ـ أنا أعلم دون تصريحك أنك لم تحب واحدة سواي. فلتكن لديك الآن زوجة، بل حتى لو كانت لديك عشر زوجات، فقد أحببتني وستحبني وحدي. خذ علماً بذلك.

- في هذه الحال، ما الذي ينقصنا؟ ـ سألتُ ليزا.

- لا أدري ـ أجبْتُ وتثاءبتُ بصورة آلية، فجأة رغبت في النوم ـ هكذا. . ثمة شيء ينقصنا.

نهضتُ. بصعوبة جررت متثاقلاً رجليَّ المخدرتين ومشيت إلى غرفة المدخل لألبس ثيابي.

بعد مغادرة "م ن س" خلعت ثيابي بسرعة، وسقطت في الفراش ونمت في لحظة؛ أما أنا فبحثت طويلاً في الشارع عن تاكسي، وأخيراً وصلت إلى الفندق، دخلت غرفتي وأنا أشعر بالراحة الكبرى. الحمد لله، مغامراتي انتهت بنجاح، فكّرتُ، وسرعان ما جلست على السرير والجورب في يدي - أما الفردة الأخرى فقد سقطت بهوان فوق السجادة الصغيرة الحكومية.

كانت روحي الناعسة مستعدة للتلذذ بالراحة التي تستحق.

***

كانت قد حلت الساعة الثالثة بعد منتصف الليل، حين استيقظت وفتحت عيني فرأيت النحّات يدّخن بهيئة مستكينة، جالساً على كرسيٍّ بالٍ قرب الدعامة، حيث يتألق أثر فني جديد. كان مشروعاً تمهيدياً من الطين، رطباً وقاتماً، بحجم وليد. تذكرت كأنني مت أثناء الحلم، أو أنني حلمتُ بأنني طرت، كما بدا لي. وأنا في ذلك الحين كنت (تاء الفاعل تعود إلى بطل القصة) أنام، حلمت أنني أسير في سهب شاسع تتخلله شبكة من الصدوع العميقة، وفي مكان ما من هذه الصحراء الموحشة تاهت الدكتورة "فنيموروفا" وكان عليّ أن أبحث عنها مقتفياً أثرها، بالشم حتماً ككلب بوليسي يؤدي وظيفته.

أما "يفغينيا بافلوفنا فنيموروفا" فلم تنم في غرفتها في فندق "زاغورسكايا"، أصابها الأرق، إذ نسيت أن تصطحب الحبوب المنومة - وهذا بسبب الغافل "م ن س" التي قامت بتعنيفه قبيل سفرهما، لسبب لم تعد تذكره. لقد عاد البروفيسور "تشيرنوفنكو" بد ثلاثة أيام من السويد، يجب أن يتسنى لهما، في هذا الوقت أن يتسلما الرد من فرع "زاغورسك" وأن يستميلوا الدكتور "يوراسين" إلى جانبهم.

الهوامش:

(1) نُشرت هذه القصة أول مرة في مجلة "أوكتوبر" العدد 8، عام 1985. وقدّمها الكاتب عام 1987 كأفضل قصة لديه.

(2) يعتمد الكاتب الانتقال المفاجئ من شخصية إلى أخرى، من دون أن يخلق ذلك أيّ إشكال في النص الروسي، إذ أن تصريف الفعل في اللغة الروسية يفرّق بين "هو" و"هي" بزيادة حرف على الأخيرة، ، بينما تاء الفاعل في لغتنا العربية قد تكون للذكر أو الأنثى، مما اضطرني للتدخل ضمن قوسين ()لأحدد تاء الفاعل ـ ولعل هذا الانتقال السريع من جوٍّ إلى آخر، من شخصيةٍ إلى أخرى هو نوع من التجريب، يضفي على القصة رونقاً مميزاً ـ المترجم.

(3) سينا: تصغير محبب لاسم سيمون ـ المترجم.

(4) ذوو الأيدي المصابة بالمجل، وهي البقبوقات بالعامية ـ المترجم.

قصـــة

فديريكو غانا

ترجمة: إبراهيم بيطار ❖

القنديل

فيديريكو غانا: 1867م ــ 1926م

- ولد في "سانتيا غو دي تشيلي" وتخرّج في جامعتها عام 1890م.
- تنقّل في عدة عواصم مبعوثاً دوبلوماسياً لبلاده مطّلعاً على ثقافات الشعوب وآدابها.
- كتب في كثير من الصحف والمجلات أشهر أعماله الأدبية: "أيامٌ في الأرياف"...

❖ مترجم من سورية

قال لي والدي ظهرَ يومٍ ربيعيّ:

عليكَ الآنَ بالذهابِ حالاً لتفقّدِ مزرعةِ الخيولِ وراءَ ذلكَ الجبل! خُذْ معكَ القنديلَ فهوَ يدُلّكَ!..

ناديت بأعلى صوتي وألقيتُ نظرةً على طرفِ الممّرِ حيثُ تجمّعَ عددٌ من العمّالِ لقبضِ رواتبهم فلم يكنْ بينهمْ...

كان منهم مَنْ أسندَ ظهرهُ على عمودٍ ومنهم من يتمشّى جيئةً وذهاباً وكلُّهم معروفونَ لديّ منذُ طفولتي...

أَمَّا ذاكَ المدعو بالقنديل وربّما لشعرهِ الذهبيّ وزرقةِ عينيهِ فقد كان رجلاً غامضاً بالنسبة إليّ ولكنّهُ مشهورٌ جداً في الوسطِ الذي هو فيهِ وكلُّ ما أعرفُهُ عنهُ هو أنّهُ يساعدُ في رعايةِ شؤون الخيلِ أحياناً ومن دونِ أجرٍ يُذكرْ... وأنّهُ جوّالٌ بينَ شمالِ البلادِ وجنوبها يُهاجرُ من هنا في شهرِ الحصادِ ويعودُ في مدخل الربيعِ باحثاً عن الدفءِ حولَ المواقدِ وعن الطعام من موائدِ الكرماءِ كالكثيرينَ من أمثالهِ يومذاكْ...

ردَّ أحدُ العمالِ على ندائي بنبرةٍ ساخرةٍ وصوتٍ أجشّ حين رآهُ خارجاً من أحدِ المطابخِ قائلاً:

ـ هو ذا القنديلُ قادمٌ يا سيدي!...

فوجّهتُ نظري نحوَهُ وتأملتُهُ...

كان عاريَ الرأسِ معتدلَ الطول عريضَ المنكبينِ...

يرتدي معطفاً بالياً وثياباً باهتةَ اللونِ من كثرةِ الاستعمالِ... يؤكّدُ لمعانُ عينيهِ وإشراقةُ جبينهِ ذكاءً وحيويةً بلْ وفتوةً لولا بعضُ التجاعيدِ في وجههِ والتي تنمُّ عن أعوامٍ طويلةٍ من العملِ الشاقِ والجهدِ المستمّدْ...

وقفَ أمامي بكلّ طاعةٍ واحترامٍ وشرحَ لي ما علينا أنْ نقومَ بهِ فسألتهُ وأنا أمتطي ظهرَ الحصانْ:

ـ هل يوجدُ وُحُوْلٌ على الطريقْ؟...

ـ ما يزالُ منها القليلُ فالمطرُ كان غزيراً بالأمسْ...

ثم اقتادَ حصانهُ الضعيفَ إلى جانبِ صخرةٍ وصعدَ عليها ليتمكّنَ من ركوبهِ فصاحَ أحدُ العمالِ ضاحكاً:

ـ خيرٌ لكَ أنْ تقتادَهُ حتى نهايةِ الرحلةِ يا قنديلْ!...

وهكذا سرنا ببطءٍ وحذرٍ من الوحلِ نتنفسُ هواءَ الريفِ النظيفِ مادّينَ أبصارنا بين حينٍ وحينٍ نحو المساكن المتناسقةِ المسقوفةِ بالقرميدِ والمحاطةِ بأشجار الأَجَّاصِ والدُراق المزهرةِ التي تبدو من بعيدٍ وكأنّها أَلْحِفَةٌ جديدةٌ من القماشِ الأَبيضِ والورديّ...

ـ ها قد وصلنا يا سيدي! ـ قال وهو يحاولُ الترجُّلَ عن حصانهِ ولم يُفْلح إلاّ بعدَ عدّة مرّاتْ...

ـ أنت رجلٌ خائبٌ! قلتُ لهُ

ـ أجل أنا هكذا كما تقولْ ـ أجابني ـ ثم أشار إليّ بيدهِ اليمنى إلى اليسرى حيث بدا رسغُها مُصاباً بِنُدْبٍ عميقٍ وبدتْ أصابعُها منكمشةً ومتقلّصةً قائلاً باعتزازْ:

ـ هي طلقاتٌ أُصبتُ بها في الحربِ وهنا في كتفي واحدةٌ أخرى أَيضاً...

ـ هيا قُصَّ عليَّ كيف كان ذلكَ بإيجازْ!

ـ أنا ولدتُ وترعرتُ في هذه الربوع... كنتُ مُديراً لهذه المزرعةِ الخاصةِ بتربيةِ الخيولِ قبل أن يشتريها والدُكَ من صاحبتها التي أوكلتني بها وزوّجتني ابنتها أيضاً وبعدَ سنتينِ لا أكثر غَزَتنا عصاباتٌ مُسلّحةٌ من "البيرو" جيرانُنا في الشمالِ واعتدوا علينا ونهبوا أرزاقنا حتى أنهم أحرقوا بعضَ البيوتِ قبل أن يعودوا إلى حدودهمْ... وتابعَ:

بعدَ أيامٍ جاءَنا جنرالٌ كنتُ أعرفهُ في الجيش يُدعى "راميرزْ" اشتهر بالشجاعةِ وسدادِ الرأي وطلب منا التطوّع للقتال وردع العصابات وتأديبها... فكنت أوّل المتطوعين الكثر..

أو لم لنا في المحطة قبل أن ينقلنا في القطارات إلى تلك الصحراء الموحشة لنصل منها مشياً على الأقدام إلى الحدود حيث نتمركز على الخط الثاني للجبهة كرديفٍ للقواتِ...

ولكن ما أن مشينا أياماً في الصحراء حتى نفذَ الماءُ وفرغت مطرات المقاتلين وأخذ الظمأ منا كل مأخذٍ فالبعض بدأ يحضر في الرمل عبثاً والبعض قعد ولم يقم والجميع في العراء تحت شمسٍ جائرةٍ لا ترحم...

كان "البيرونيون" قبالتنا على التلال يرصدوننا بيد أن سلاحهم لا يتمكنّن منّا على تلك المسافة وكان تحتهم ذلك الوادي الذي تكثر فيه المياه التي أصبحت طعماً في أخطرِ فخٍّ لرفاقنا... عددٌ كبيرٌ منّا هرول نحو الوادي خوفاً من الموت ظمأً من دون أمرٍ من القائد وهجموا على الماء غير مصدّقين أنّهم يرتوون... فاصطادَهم العدو كأسرابِ البط...

في هذه الحالة لم يكن لنا مفرٌ من إنقاذ الجرحى تحت غطاءٍ كثيفٍ من النار قام به رفاقنا مقتربين من العدو بشكلٍ انتحاري مع الجنرال وقد قضى يرحمه الله في تلك المعركةِ وأصبتُ أنا بطلقتين واحدةٌ في رسغ يدي وأخرى في كتفي... إيهْ...

إنّها بلادنا ونحن أبناؤها فإن لم نرخص لها أرواحنا فمن سيفعلْ!... ثم صمتَ القنديل وهو يبتسمُ...

فقلتُ له هاتِ يدكَ وصافحتُه...

صافحتُ اليد المشوَّهة لبطلٍ متواضعٍ ومجهولٍ مثل الكثيرين من الأبطال المجهولين الذين أعطوا الوطن أغلى ما يملكون....

وعندما عدنا إلى المنازل طلبت من أبي أن يكون القنديل هو المشرف على مزرعة تربية الخيول التي تفقّدناها معاً فوافق وبراتبٍ دائم.

مراجعات

ترجمة: بديع صقّور *

قصائد الشاعر في قلب تشيلي

سلفادور الليندي - رئيس جمهورية تشيلي

ألقى سلفادور الليندي، رئيس جمهورية تشيلي، هذه الكلمة أمام جمع غفير من شعب تشيلي احتشد في الساحات العامة احتفاءً بنيل "بابلو نيرودا" جائزة نوبل للآداب.

* شاعر ومترجم من سورية - عضو اتحاد الكتاب العرب

لقد منحت جائزة "نوبل" للآداب إلى مواطن تشيلاني... الخ "بابلو نيرود"..
هذه الجائزة التي ضمّت أحد رجالنا إلى قافلة الخالدين، هي نصر للتشيلي ولشعبها، ولأمريكا اللاتينية أيضاً.. إن هذا التقدير الفائق والرفيع كان يمكن أن يكون وكان يجب أن يحصل عليه "بابلو نيرودا" منذ سنين بعيدة، ولا أقصد بذلك الانتقاص من أعمال الذين سبقوه وحصلوا عليها بجدارتهم الأدبية، على أننا في الوقت الذي نؤكد فيه أن تشيلي أرض الشعراء، نجد من واجبنا أن نتذكر تلك المرأة التي حصلت على جائزة "نوبل" أيضاً، ألا وهي الشاعرة التشيلانية "غابرييلا مسترال" وأن نبين أنه في أعماق مؤلفات كلٍ منهما يوجد مضمون إنساني، واجتماعي عميق.

حقاً إن الوقت ليس وقت الإشادة بعمل بابلو نيرودا وتصفحه، وإن كان ذلك يجري بصورة مختصرة، لأن مخيلته العجيبة لامست كل مظاهر حياة الإنسان..

وأرغب في أن أشير إلى أن مخيلة شاعرنا هذا، لم تدع شيئاً يفوتها، وقد ترجمت كتبه وأشعاره منذ سنين إلى لغات العالم جميعها، ومع ذلك، من المفيد أن نقول، إنها جائزة شاعر انخرط مع الشعب، وعبر في أشعاره عن رحلة هامة

في نضاله. ولذلك كان من الطبيعي أن يحتفل الشعب بفرح كبير بمشاعره، بأخيه "نيرودا" الإنسان المتنور، الذي عبّر بالجمال عن قلق الإنسان إزاء الوجود...

ومن خلال أشعار "نيرودا" نرى التشيلي كلّها: بأنهارها وجبالها وثلوجها الخالدة، وصحاريها اللاهبة.. ولكننا، فوق كل هذه الأشياء، نجد فيها الرجل، والمرأة التي تجمع بين الحبِّ والنضال الاجتماعي.. وأكرر.. إن هذه الجائزة الممنوحة لـ "نيرودا" هي تقدير لـ "تشيلي" والتشيلانيين جميعاً..

لا شك، بأن شعوراً وطنياً وقومياً يُعبّر في هذه اللحظة من خلالي، عن غبطة...

ومع ذلك عليَّ أن أوضح أن "بابلو نيرودا" سفير حكومة الشعب في فرنسا، كان خلال وجوده كلّه مناضلاً صاحب موقف "أيديولوجي" ثابت، وعضواً نشطاً في أحد أحزاب الوحدة الشعبية، وأنا أجد على هذا المستوى الشخصي كثيراً من الأساليب الخاصة لأشعر حقاً في هذه اللحظة أني متأثر بهذا الامتياز الأصيل الذي حظي به "بابلو نيرودا" الذي اشتركت معه سنوات مديدة في المعارك الشعبية.

لقد كان رفيقي خلال كثير من التجوال في وسط تشيلي في شمالها.. وجنوبها.. وسأظلُّ أذكر بتأثر وحبٍّ كبيرين، كيف أن الشعب الذي كان

يستمع إلى الخطب السياسية، كان يصغي بحب وعاطفة جياشة وبصمت مهيب إلى "نيرودا" وهو يلقي أشعاره..

ما كان أطيب حسّ الشعب عندي، وما أحسن وقع أشعار الشاعر في قلوب الجماهير التشيلانية وضميرها.. ولذلك أرسل إليه، من هنا وعبري تحية شعب التشيلي الأخوية لأخي وصديقي ورفيقي "بابلو نيرودا"

سانياغو- تشيلي 1917　　　　رئيس جمهورية تشيلي

سلفادور الليندي

مراجعات

د. حسن حميد *

لويجي بيرانديللو
... كانت المقبرة مضيئة

انقضى زمنٌ طويل ما بين عصر (دانتي) وبترارك) و(بوكاشيو) حتى ظهر أديب إيطالي آخر استطاع أن يتخطى الحدود الإيطالية بأدبه من دون أن يكون مقلّداً للآداب الألمانية أو الفرنسية أو الإنكليزية أو الأسبانية، ولم يكن ذلك الأديب سوى لويجي بيرانديللو.

* روائي وقاص وناقد من فلسطين مقيم في سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

الذي كتب قصصاً قلدها بعض أدباء أوروبا المعروفين، وكتب روايات ذاع صيتها لجدتها، وكتب مسرحيات لم تتبع قواعد اللعبة المسرحية التي أسسها الأدباء الإنكليز، ولا الأدباء الروس، ولا الأدباء الألمان والفرنسيون، بل لم ينهج في كتابته المسرحية النهج الذي اقترحه هنريك أبسن على المسارح العالمية، وذلك لأن بيرانديللو كان كاتباً أصيلاً، هضم الثقافات الأوروبية المخترقة للحدود الإيطالية، ووقف على ما فيها من موضوعات وبُنى فنية، واستولد منهجه الجدي المبتكر في الكتابة القصصية، والروائية، والمسرحية القائم على أنْ لا أدبَ رفيعاً خارج الحياة الإنسانية، وأن المعاناة هي نار الأدب، وأن السخرية هي أسلوب من أساليب مواجهة صلف الحياة وقسوتها، وأن العذاب الإنساني وسيلة جوهرية كشّافة لصلابة الإنسان وجوهره.

لقد أعاد بيرانديللو للأدب الإيطالي توهجه مرة أخرى، ولاسيما الجانب المسرحي منه، لأن المسرح الإيطالي كان نهباً لاقتباسات مسرحية من الآداب الفرنسية، والإنكليزية، والروسية، والألمانية، والإسبانية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، كما أن الكتابات المسرحية الإيطالية كانت تنهج نهج التقليد لتلك النصوص المسرحية الوافدة، أما مع كتابات بيرانديللو فقد غدا كتّاب أوروبا المهتمون بالمسرح يقلّدون نصوصه، ويأخذون بأسلوب الدعابة والسخرية الذي اعتمده بيرانديللو في معالجة الكثير من موضوعاته المسرحية، ولاسيما أن المجتمع الأوروبي كان خارجاً لتوه من حرب عالمية ضروس، لقد وقف بيرانديللو على فكرة جوهرية شملت معظم أعماله الأدبية، ومنها المسرحية، فحواها أن حياة الإنسان ذات مرجعية مشطورة

إلى شطرين، شطرها الأول يمثل جانب الغرائز والشهوات والدوافع وهي تُعرف بالحياة الحيوانية، وشطرها الثاني يمثل جانب القيم، والروابط الاجتماعية، والعلاقات بين الناس، وهي التي تعرف بالحياة الإنسانية، وأن الحياتين في صراع وتضاد، مثلما نرى الصراع قائماً بين الشعور، واللاشعور، ولعل مرد هذه الفكرة يعود إلى دراسات بيرانديللو الفلسفية، وقراءاته لآثار فرويد، ولهذا استخدم الدعابة حيناً، والسخرية حيناً آخر من أجل تبيان عوارض الحياة الحيوانية في السلوك الإنساني ومخاطرها ومهالكها في آن، ولأن عالم المسرح عالم شخصيات فقد ميز بيرانديللو ما بين الشخصيات الذكورية والشخصيات الأنثوية، ورأى أن الرقابة الأنثوية على تصرفات المرأة أقل تشدداً من الرقابة الذكورية على تصرفات الرجل، ولذلك تظهر السلوكيات الأنثوية وهي أكثر قرباً من عالم الغرائز والشهوات، وأكثر تجسيداً له.

ولد لويجي بيرانديللو في جزيرة صقلية سنة 1867، لأسرة ثرية، فوالده أحد ملّاك المناجم الإيطالية، درس الآداب في جامعة روما، ثم انتقل إلى ألمانيا، إلى مدينة بون، فدرس شهادة الدكتوراه في جامعتها متخصصاً في الآداب الأوروبية، وقد عمل في التدريس نحو ربع قرن، تزوج من فتاة جميلة كان والده على علاقة طيبة مع أهلها، وقد عاش معها حياة الرغد والسعادة مدة عشر سنوات، أنجبت له خلالها ثلاثة أطفال، ولم تمض حياته الأسرية في سعادتها لأن زوجته عانت من مرض الجنون، وقد وقف إلى جوارها داعماً لها، ولم يرسلها إلى مصحة عقلية، وكفلها في الرعاية مدة عشر سنوات، لكن تطور مرضها وتصاعده على نحو خطير أدّيا إلى إرسالها إلى مصحة عقلية سنة 1914، وقد كان قربها يومياً،

وبعد مرور أربع سنوات على علاجها توفيت سنة 1918، وقد حزن بيرانديللو لفقدها حزناً شديداً مع أنه كان يعي تماماً أنها تذوب أمام ناظريه مثل الشمعة الموقدة، وحلّت به نكبة أخرى تمثلت برحيل ولده البكر في أعقاب رحيل أمه، فضاقت الحياة عليه، ثم جاءت النكبة الثالثة حين فقد والده، ووالد زوجته المتوفاة وتبددت ثروتهما بسبب المشكلات التي خلّفتها الحرب العالمية الأولى، فساءت احوال المعيشة، وارتبكت أحوال أسرته واضطربت.

بدأ بيرانديللو الكتابة قاصاً، فكتب النصوص القصصية التي لفتت انتباه القراء والنقاد إليه، وقد حوّلت بعض قصصه إلى مسرحيات، عرفها الناس على المسارح، وقد لاقت قبولاً كبيراً، بعضها تخطى الحدود الإيطالية، وبذلك راح اسم بيرانديللو يلمع، الأمر الذي جعله يتحول تحولاً طبيعياً إلى كتابة المسرحيات مباشرة، وعلى الرغم من أهمية قصصه وانتشارها داخل إيطاليا وخارجها غير أنه حقق شهرته العالمية من خلال مسرحياته التي عالجت أفكاراً وموضوعات كان لا بدّ من معالجتها لإعادة الاعتبار إلى الشخصية الأوروبية بعد الاهتزازات الكبيرة التي عصفت بها في أثناء الحرب العالمية الأولى، لقد أراد أن يعري الجانب الغرائزي في الشخصية الإنسانية كي يدينه، وأن يقول للناس: إياكم والغرائز لأنها مدمرة، كما أراد أن يكشف عن الفارق الجوهري ما بين الشخصية الحقيقية، والشخصية المخادعة، وأن امتلاك الإنسان لفضيلة الثقة بالنفس يجعله يظهر على حقيقته، وفقدان الثقة بالنفس يجعله متوارياً وراء شخصية مخادعة مراوغة كاذبة ومتلّونة أيضاً.

كتب بيرانديللو قصصاً وروايات ومسرحيات كثيرة في السنوات العشر التي قضاها إلى جوار زوجته المريضة سنة 1904 إلى سنة 1914، فقد ترك لقرائه أكثر من أربعمائة قصة قصيرة بعضها نقل إلى المسرح، وعشر روايات، وأكثر من ثلاثين مسرحية كانت جميعها السبب في شهرة بيرانديللو في إيطاليا فصار كاتباً قومياً، كما كانت السبب في شهرته خارج إيطاليا فصار كاتباً عالمياً، ولكن وعلى الرغم من غزارة إنتاجه، لم يصب بيرانديللو شهرة واسعة على المستوى العالمي إلا قبل وفاته بعشر سنوات تقريباً، فمنذ عام 1926 بدأت شهرة بيرانديللو في الصعود المتوهج حتى غدت نصوصه القصصية والمسرحية تقلّد في الكثير من البلاد الأوروبية، وباتت معظم أعماله الأدبية تنقل مترجمة إلى معظم اللغات الأوربية، الأمر الذي جعل العالم الأوروبي يترقب إبداعاته من جهة، مثلما جعل الأكاديمية السويدية تنظر إلى أدبه بكل التقدير، فمنح جائزة نوبل سنة 1934، أي قبل رحيله بسنتين.

من اشهر أعمال بيرانديللو مجموعته المسرحية الكبيرة التي صدرت كاملة تحت عنوان (الأقنعة العارية)، ومجموعته القصصية الكبيرة التي صدرت هي الأخرى كاملة تحت عنوان (الحياة العارية)، وقد أراد خلالهما أن يكشف عن وجه الحياة الحقيقي بعيداً عن أي تأنق وتزويق.

من أشهر رواياته (المرحوم ماتياس باسكال)، وفيها رصد شديد التناقض لسيرتين اثنتين، واحدة لـ ماتياس باسكال في حياته، وثانية له وقد أصبح مرحوماً، وبين الحياتين والسيرتين تتأرجح القيم وكأنها ثياب معلقة على حبل عصفت به رياح شديدة، وكذلك له رواية عنوانها (زوجها) التي أحدثت هزة

اجتماعية داخل الحياة الإيطالية لأنها تبدي ما تقوم عليه الحياة الزوجية من ثنائيات مثقلة بالخداع والمراوغة والتمثيل وارتداء أقنعة كثيرة تسهم كلها في تغريب الحياة الزوجية.

وكانت روايته (لكل شيخ طريقة) سبباً في شهرته وعلى نطاق واسع في إيطاليا، وهي رواية تقول بوضوح إن للحقيقة وجوهاً كثيرة، وإن للحوادث والأحداث مرايا كثيرة أيضاً، وإن للخداع طرقاً كثيرة أيضاً، فللزوجة طرقها ووسائلها وأساليبها مع الزوج لكي تعيش معه حياة غير مهددة بالانهيار، ولها أيضاً طرقها ووسائلها وأساليبها مع العشيق كي لاتنهار تجربة العشق التي تشكل متعة الحياة التي لا بدّ منها، مثلما ترى الزوجة أن الحياة الزوجية والإبقاء على الزوج الشرعي حياة لا بدّ منها من أجل أن تظل النظرة الاجتماعية تجاهها نظرة لا تشوبها شائبة، والزوج يتخذ من الأدوات والوسائل والطرق والأساليب ما يجعله يماثل بفعله هذا ما تفعله زوجته، والمدهش أن العشيق يقوم بفعل ثالث مماثل لفعلي الزوجة والزوج كي تظل الحياة مرتكزة على هذه الأضلاع الثلاثة: الزوج - الزوجة - العشيق، في الرواية لعبة ابتكرتها الحياة هي لعبة: الإخفاء والتجلي.

ومع أن بيرانديللو غدا من أبرز كتّاب القصة في إيطاليا وأشهرهم، غير أن مسرحياته هي التي أعطت شهرته الأدبية أبعاداً إضافية في إيطاليا والعالم، وخاصة المسرحيات التي كتبها بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، ومنها: (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) 1921، و(هنري الرابع) 1922، وقد سبقتها محاولات مسرحية كثيرة لكنها لم تعرف الشهرة والانتشار إلا في البلاد الإيطالية، ومنها: (واجب الطبيب)، و(ليمون صقلية)، و(طاقية المجنون).

وأهمية المسرح الذي كتبه بيرانديللو تتجلى في أنه لم يقصد أن يكون هازلاً في كل ما انشغل به، أو انكشف عنه، وإنما سعى لأن يكون ساخراً من علل المجتمع، سخر منها من أجل رفعها ومحوها، وعن طريق السخرية كان مؤشراً للغاية، ولو وقف عند حد الهزل من هذه الظواهر لبقيت لأن فارق التأثير ما بين السخرية بما تحمله من مرارة وتشخيص أقوى وأشد فعالية من الهزل الذي يمس القضايا والأمور، ومنها العلل والظواهر المرضية مسّاً رقيقاً، فالسخرية تترك وراءها حفراً عميقاً في النفوس، بينما الهزل يترك وراءه ابتسامات ذابلة في الأعماق ونحو الجذور، ولم تكن غايتها الوصف أو التذكير أو الإلماح والإشارة فقط! إنها مسرحيات تطلب الدخول العاصف لكل ما تنوي الكشف عنه لاقتلاعه أو توكيده.

ومع كل الأهمية والحظوة والشهرة التي حازها بيرانديللو، إلا أن مسرحياته، وكتاباته القصصية عموماً، تشكو من حمولتها الفكرية، وثقل حركتها وبطء اندفاعها فمسرحياته أشبه بالبواخر الكبيرة التي لا يدرك المرء ما بداخلها إلا بعد تعب مرهق، وانتظار طويل، ولعل مرد هذه النزعة التفكيرية في أعمال بيرانديللو يعود إلى اختياره الطرق الفلسفية والأساليب العقلانية لإدراك ما يريد الإشارة إليه من فوارق، فهو مثلاً يريد، ومن خلال أعماله أن يقول إن المرء يمتلك شخصيتين، واحدة طبيعية ذات نوازع وشهوات صريحة، ولا بدّ من تلبيتها، وثانية هي الشخصية الاجتماعية التي تعرف القيود الاجتماعية (العادات، التقاليد، الأعراف، التصورات) وضروراتها، ولا بد من مسايرتها أيضاً والأخذ بها، وإلا صار الإنسان وحشاً يمارس متطلبات دوافعه وهو يرتدي

ثيابه الحريرية! إن ما يتطلب الحوار من إقناع فكري، وإبداء البراهين وبيانه، هو الذي يعطي هذا الانطباع بأن أعمال بيرانديللو مستغرقة في التفكير العميم، وهو ما يشير أيضاً إلى بطئها وثقل حركتها وضعف اندفاعها.

وأيا كان الأمر، فإن بيرانديللو اسم إيطالي كبير في عالم الأدب، فقد رمم بأدبه وإبداعه وثقافته الهوة الفاصلة ما بين أدباء إيطاليا الكبار (دانتي، بترارك، وبوكاشيو) وأدباء إيطاليا في القرنين التاسع عشر والعشرين، وما كان للأدب الإيطالي إلا أن ينتظر كل تلك السنوات حتى يأتي كاتب فذ مثل بيرانديللو، ليربط مسافة زمنية، وأخرى إبداعية مشت بها وعرفتها السنوات الطوال.

رحل لويجي بيرانديللو سنة 1936، وبريق جائزة نوبل يشع في أعماله، ومن الكتابات النقدية التي عادت لتكتشف جواهر إبداع بيرانديللو التي وارتها الظروف، ومن حضوره الطاغي الذي رافقه إلى المقبرة التي دفن فيها، فقد قيل إن المقبرة عرفت بهرة ضوء مفاجئة حالما وصل جثمان بيرانديللو إليها، لعلها كانت ترحب بمقدمه.

مراجعات

د. شريف عابدين ❖

الرواية الإفريقية.. إطلالة مشهدية

في إطلالة مشهدية واسعة.. يكشف لنا الناقد والباحث شوقي بدر يوسف الكثير من أسرار الرواية الأفريقية.. التي يصب منجزها المعاصر الآن بشكل لافت في مشهدية الأدب الإفريقي والعالمي في حداثته الآنية. فالأدب الأفريقي الذي استحق القول بأنه: "إذا كان أدب أمريكا اللاتينية قد أتى لنا بالواقعية السحرية فإن الأدب الإفريقي قد أتى لنا بالسحر الأسطوري في الأدب"..

❖ كاتب من مصر

ذلك السحر.. الذي تحفل به الأساطير الأفريقية في شتى أنحاء القارة والذي يتردد لمئات الأعوام أثناء سرد الحكايات التي استمدت موضوعاتها من الأدب والأساطير الشعبية المتجذرة في قلب الإنسان الأفريقي، وانتقلت بالمشافهة في محكيات ومرويات ليالي السمر في حفلات القبيلة ومنتديات الإنسان الأفريقي في كل مكان. ولم يخْل الأدب الإفريقي الحديث المدون من تأثيره الواضح، حيث اعتمد الراوي الأفريقي على الموروث الشعبي الحافل بالأساطير واستخدام عجائبية السحر والخيال الحكائي الواسع، واللغة السردية المبسطة والمباشرة في تحرير العديد من الأعمال الروائية بكل ما تحمله من ثقل التجربة الأفريقية المتجذرة بين الشعوب والقبائل الأفريقية في الريف والغابة والمدينة.

وتزخر الكتابات المعاصرة في الأدب الأفريقي بالتماهي التي مع أصداء الأسطورة الأفريقية المتجذرة بقوة في أنحاء الميثولوجيا الأفريقية القديمة، باعتبار أن السحر يمثل الأداة غير القياسية (الخرافية) التي تستخدمها الشخصية الفاعلة في الحدث الأسطوري لتحقيق هدفها؛ بحكايا عن فاعليته المؤثرة والمتفاعلة مع الواقع المعيش في المجتمع الأفريقي؛ ومن ثم فإنها تحمل في ثناياها خطين متوازيين: المباشر والخفي.. وبذلك ترقى في مستواها السردي إلى نماذج من الأدب الذى فرض نفسه على الساحة الأدبية داخل القارة وخارجها. ففي روايته **(حلم ليلة إفريقية)** للكاتب سبريان إكوينسي يدخل بنا الكاتب إلى عالم مختلف من السحر والأساطير التي تمتزج بالواقع.. فتشكّل عالماً غريباً يحبس الأنفاس ... إنها رواية الأحلام والرؤى التي تتحقق والسحر الأسود الذي يؤدي مفعوله كاملاً. رواية البحث الطويل عن المعنى، والإصرار على الانتقام والثأر الذي يجر الويلات والمصائب على الإنسان دون أن تردعه عن إصراره على تنفيذ وعيده بالثأر، ولكنه الثأر الذي ينقلب في النهاية على صاحبه، لتنتهي الرواية بمجموعة من القتلى والمشوهين.

أما رواية **(دراموس)** للروائي الغيني كامارا لايي فتصور عودة الفتى الغني "فاتومان" إلى وطنه حيث يأخذ فاتومان من أبيه كرة سحرية تمكنه من أن يرى الغيب ويضعها أثناء نومه تحت وسادته فيرى من خلالها أحلاماً غرائبية عجيبة،

وحلمه كرؤيا يجسد العديد من الأساطير المليئ بها السرد الأفريقي في صورته الآنية، وكما هو الحال دائما في كتابات كامارا الذى يؤمن بالدلالات المستقبلية للأحلام، ويحتوى الكثير في أعماله الروائية.

* * *

ظلال الغابة..

وفى ظلال ما ترفده الرواية الأفريقية بحسب الكتاب المكان في الرواية، حيث يظل هذا المكوّن هو الحاضر بقوة في العديد من الأعمال الروائية الأفريقية خاصة في الريف والمدينة والغابة وسائر الأماكن الطبيعية التي تحتويها القارة الأفريقية. وقد تركت الطبيعة الأفريقية القاسية بصماتها على الشخصية الأفريقية ووسمت الراوي بالفطرية والتلقائية في التعبير. والرواية الأفريقية لا تراهن على كسر التابوهات وإنما هي تعتمد الاتساق مع قسوة الطبيعة والبيئة وعفوية الشخصية الأفريقية هي التي توسمها بقدر كبير من (الجرأة).. ولعل اقتراب الراوي الأفريقي من هذه التابوهات الطبيعية في موقعه، بتلقائية وفطرية تتسم بالاندفاع والمباشرة، تتماهى مع طبيعة النمط الاجتماعي وتبتعد عن أعراف المجتمعات المتقدمة ما يجعل المشهد يبدو وكأنه مليئ بالقسوة والصخب والعنف إلا أن الكاتب الأفريقي كثيراً ما يتناول في سرده طبيعة الشخصية الأفريقية في تركيبتها الخاصة بعيداً عن الصدام والجرأة والعنف، بل هو يعتمد في بعض الأحيان رومانسية المشهد وطبيعية الشخصية الذكورية والأنثوية في حياتها البسيطة ومشكلاتها الخاصة والعامة، خاصة ما تفرضه ظلال الغابة، وتركيبة القبيلة، وطبائع البشر في كل مكان من القارة السمراء.

1. الجنس..

يظل الجنس إشكالية وموضوعاً رئيساً في الكتابة الروائية، وهناك ثمة علاقة كبيرة بين انتشاره في الأدب في مجتمع أو شيوعه بين ألوان السرد والفنون المختلفة وبين إقبال بعض المجتمعات المتحررة على هذا النوع من المواد الثقافية في

ظل ثقافة الكبت والدخول في حقول ألغام لا نعرف متى تنفجر. إلا أنه في الأدب الأفريقي له موضوعاته المتشعبة والقائمة على طقوس الأساطير والخرافات المتوارثة من قديم الزمان لدى الإنسان الإفريقي. حين يحدثنا الروائي الكيني يتشارلز مانجوا عن نفسه في رواية "ابن امرأة" فيقول: "إني ابن امرأة، سأكررها عليك إلى أن توجعك أذناك الأشبه بأذني فيل. قط لم يكن لي أب في حياته الملعونة. ولم تتمكن أمي البغي أبداً من أن تعرف من كان أبي. هي ذكرى بالغة القصر، ذاك ما كانت تعرفه. كان واحداً من عشرات الرجال الذين أخذوها إلى الفراش ولكنها لم تأبه لأن تتذكر، أي هؤلاء الرجال كنت أشبه. تلك هي أمي. هذا نموذج لواحدة من العشرات من الروايات الأفريقية التي تتخذ من الأيروتيكية الجنسية معادلاً موضوعياً لهذه الإشكالية الاجتماعية العالقة. أما الأبطال الآخرون في روايات الكتاب الأفارقة فهم إما ذكور جفاة، تقوم رجولتهم بقابليتهم الجنسية العالية (الفتاة من الخارج)، وبكبر حجم أعضائهم (واحدا وحدا) وبعدد النساء اللائي يضاجعهم، وإما أن قضايا الجنس المطروحة في روايات الكتاب الأفارقة تشبه إلى حد كبير ما يطرحه كتّاب الغرب من موضوعات وقضايا تخص الموضوعات نفسها ولكن بنكهة أفريقية وشخصيات أفارقة وأماكن أفريقية محضة.

* * *

2. **السياسة..**

وبعيداً عن التوجه الفكري والأيديولوجي يرصد الكاتب الأفريقي تأثير العوامل البيئية على الشخصية في الرواية الأفريقية وعلى الرواة أنفسهم.. لقد كان الصدام المستمر للراوي الأفريقي مع السلطة من دواعي نفيه مرات عدة ، فقد عاش الكاتب النيجيري وول سوينكا على دروب النفي والتشريد سنوات طويلة. بسبب منجزه الفكري والأدبي في مجالات المسرح والسرد الروائي والقصصي. وقد وسمت طبيعة الشخصية الأفريقية العلاقة بالنظام .. والمثال على ذلك هو إن السلطة التي عرضت عليه وبالأخص الرئاسة في بلده بعد وفاة ثاني

أباشا. فرفض". في هذا المقطع، يروي سوينكا عن فترة الهروب من السلطة وفترة مراوغتها، ويكشف عن توغل إنسان الغابة في أعماق الشخصية، يقول ": أكثر ما يهمني الآن هو الفرار إلى خارج الوقت، حيث لا يقاطعني أحد سوى الطرائد ذات القوائم الأربع أو تلك التي تزعق فجأة في قلب الدغل فتثير في للحظة سؤالا عن جدوى اصطيادها، ثم أقول لكن كم من الوقت يلزمني للغوص في أرجاء الغابة بحثاً عنها، في تلك الأثناء يخيّم شعور آخر بوجود طريدة أكبر يمكن للحمها الدسم أن يطعم كتيبة مقاتلين ضلت طريقها في الدغل.. حكماً أنه الدغل، الدغل وحده، بروائحه، وأصواته المكمومة، وملمسه، وصمته الذي لا يخترقه شيء، وحده يغمرني أخيراً بتوقعات دافئة. نعم، ذلك فقط، وليس إعادة اللحمة مع أحد أو استعادة أصوات معلقة في

فضاء الذاكرة، فهل ذلك نوع من أنواع النفور من البشر؟ ربما تكون شهوة هذه الفرار نابعة من خوفي المقموع، ألا أجد بيتي حيث تركته، وأنني عائد إلى حفرة ظاهرة في المشهد، حفرة الأساس التي نبشتها حجّرتها لسنوات قبل رحيلي. لعلني أجسّد رغبتي في امتلاك المكان.

3. **الدين**..

يثير الكاتب إشكالية النزعة العقائدية في مجال السرد الروائي للكتاب الأفارقة، حيث نشأ صراع الهويات من تضارب النزعات الدينية والاجتماعية والقبلية في المجتمع الأفريقي **(رواية فتى جرئ بين الفتيان)** حيث يدور صراع نفسي ومادي كبير داخل الشخصية، فالكنيسة تعرض عليه الثقافة وتمثل العنصر الضروري للنجاح الدنيوي – بما تنقله من الأفكار التقدمية والفكر الحديث؛ يدور الصراع بين الوثنية والمسيحية، للاستحواذ على الولاء. غير أن الإيمان بالطبقة الدينية التقليدية من الأرواح والأجداد راسخ الجذور. لذا كان تأثير الأفكار والمقاييس الغربية الحديثة ممثلة بالمعتقد الكاثوليكي، تطمسه وتخففه قوة المعتقدات والعادات التقليدية الراسخة والمتجذرة داخل العقلية الأفريقية. ورغم أن المسيحية الأفريقية تبدو من نوع مختلف، فهي تتقبل مبادئ

وطقوس دين القبيلة، حيث تسمح بالرقص داخل الكنيسة، وبتعدد الزوجات.. إلا أنه لم يكن بوسع الشخصية ترك الهدف الأساسي للعبادة القبلية، عن طريق تقوية الحياة والصلوات والأضاحي والسحر المتداول، فهي تظل واثقة أن بعض الحاسدين يغارون منه، وإنهم يستخدمون السحر ضدها. تعتقد الشخصية أن الكنيسة لا تفهم أموراً كهذه، وهي لهذا غير قادرة على القيام بأعمال مضادة فعالة. ولكي تحمي نفسها، وتحمي عائلتها تلجأ للسحر. وتستعين بالعرافين وصناع التمائم، بل إنها تقدم الأضاحي حتى يهدأ إله القبيلة وأرواح الأسلاف" والحياة في القرية يمكن أن تصبح شديدة الإزعاج بالنسبة للمنشق الذي يستخفف بالعادة التي شرفّها الزمن، ويرفض الاشتراك بالطقوس الدينية والاجتماعية السائدة. وقد تناول العديد من الرواة الأفارقة هذه القضية التي امتدت إلى اقتحام تفاصيل المسكوت عنه في أروقة الصراع بين الوثنية والمسيحية.

****

الأدب الأفريقي وسلطة المصطلح

يتساءل الكاتب في مستهل بدايات الكتاب عما في بداية كتابه عما هو الأدب الأفريقي؟ ومنها يتطرق إلى ظاهرة **(الأفريقية)** ويحيلها إلى جوانب الصراع مع قوى خارج القارة وقوى أخرى داخلها متناولاً محددات المكان والزمان والمحتوى الفكري الذي يجعل منه أدباً عالمياً. ويتحدث بعد ذلك عن الرواية بوصفها الجنس الأدبي السائد عالمياً.. وعن انعكاسات ذلك الواقع على الرواية الأفريقية وعن دورها وازدهارها وتألقها إبداعياً في ظل القيود التي حاول الاستعمار أن يفرضها على الإنسان الأفريقي المكبل أحياناً بقيود الداخل والخارج.. ويناقش في ذلك العديد من الروايات. طارحاً النماذج التي اختارها كتيمات متنوعة يتسم معظمها بتناول معاناة النفس البشرية. من هنا كانت

عناوين بعض هذه الروايات يبدو مثيراً ويفيض بالشاعرية. وقد استهوتني عناوين: الأشياء تتداعى.. الرجل الذي مات.. "نبات الجلجل الأرجواني".. "موسم الظل" .. نصف شمس صفراء.. "زهر الكركدية الأرجواني".. "إدهاش الآلهة" .. طريق الجوع.. "عشبة في الليل".. إنجوجي يندم على طيبته.. "الله ليس مجبراً" "بانتظار تصويت الحيوانات المتوحشة" "يسوع بومبا المسكين" "إرادات مالك الثلاث" (الفتاة من الخارج)، (السماء هي الحد)، و"العشق المحترق" حب في عمق المحيط، "البشرة الأرجوانية" "العين الأشد زرقة".. "اللون القرمزي"، "امتلاك سر الفرحة"، "هيكل رفيقي". كل هذه العناوين وغيرها.... لروايات تحمل داخلها جينات التمرد والبحث عن الحرية الذاتية والعامة. نماذج روائية تمثل هوية السرد الأفريقي تتصدرها موضوعات: "الإنسان الأفريقي المسحوق، والصراع بين السود والبيض، وتعسف الاستعمار وصلفه، والعلائق الاجتماعية في شكلها القبلي، الحاوية للطقوس القبلية، والعادات، والتقاليد، والرقص والغناء، والأساطير والخرافات"

***

وفي سياق أسئلة الرواية الأفريقية.. نكتشف بعض المتناقضات ومنها.. الموقف من مسألة اللغات، يقول نجوجي وأثيونجو : هل أكتب بلغتي الأم أم بلغة المستعمر؟ هل أترجم النص إلى لغتي أم إلى لغة الآخر؟

وهكذا جسدّت علاقته باللغة علاقة تشابك لا انفصام لها، وبدأ حالة من التمرد على الأوضاع. ليتخذ القرار: سوف ينبذ الإنجليزية كوسيلة للتعبير والتواصل الأدبي، ويشرع في التأليف بلغة الكيكويو، ليسلط في معظم رواياته عيناً كاشفة على ما رافق الاستعمار من انسلاخ قومي. وفي نماذج أخرى نتساءل: ما الذي يجعل الكاتب الغيني كامارا لايي يتحول إلى مدافع عن الاستعمار؟ حيث تقدم روايته كل الأجابات المقنعة على هذا السؤال، لقد أراد كامارا أن تكون هجوماً شديداً على نظام الحكم في غينيا فإذا به يقع في مصيدة الدفاع عن الاستعمار الفرنسي وتفضيله على نظام الحكم في غينيا في ذلك الوقت.

ولغوياً فهو مضطلع بدور المتحدث نيابة عن القارة الأفريقية جمعاء. كذلك يجيب عن السؤال حول عنواني روايتي أتشيبي (أشياء تتداعى)، و(لا راحة بعد اليوم) وأنهما مأخوذان من شاعرين غربيين حديثين: إيرلندي وإنجليزي، بالإضافة إلى استعارة الكتاب السود بعض عبارات ييتس وإليوت؟

*****

طقوس الموت والحياة في الرواية الأفريقية

يناقش الكتاب كيف وظف الكتاب الأفارقة من عادات وتقاليد الشعوب في أعمالهم الروائية؟ مستعرضاً العديد من الروايات التي تناولت طقوس الموت والحياة في أفريقيا.. برز من خلالها كيف استلهم الكتاب الأفارقة تلك الملامح الأنثروبولوجية في إبداعاتهم.. عبر سرد الحياة اليومية.. ففي رواية الروائية النيجيرية بوتش أميتيشتا **"مهر العروسة"** تحتفي الرواية بالثقافة العميقة للجنائز الأفريقية، حيث الطقوس الشعبية الخاصة بالموت التي يرقص فيها الناس ويغنون وتقوم سيدة بإنشاد مآثر الميت وفضائله. ونكتشف أن للجنازة الأفريقية طقوسها الحارة، ورقصاتها وطبولها الخاصة .. ومن هذه الطقوس أيضاً إقامة كوخ خاص للأرملة تقضي به فترة الحداد، وهي تسعة أشهر قمرية.. لا تزور أحداً ولا تستحم، ولا تمشط.. شعرها، عادة ما تقضي المرأة سبعة أشهر من الحداد فقط، ولكن زوجها كان قد قص لنفسه خصلة من شعرها واحتفظ لنفسه بها، وبما أنه فعل ذلك، فعليها في هذه الحالة أن تبقى في الحداد تسعة أشهر كاملة. وإذا ماتت في نهايتها كانت هي المسؤولة عن موت زوجها أما إذا لم تمت اكتسبت الحق في أن تعيش حياتها مرة أخرى.." وفي رواية أخرى.. يحدثنا عن عادات "أبيوزا" حيث يأتي شباب الحي أو القرية ويدخلون إلى أكواخ الفتيات اللاتي وصلن سن البلوغ ويأخذوا في شد أثداء الفتيات بطريقة صبيانية حتى يشعرن بالألم، ويحدث ذلك في حضور الأهل، وعلى الفتاة أن تحمي نفسها دون

أن تظهر استياء ودون أن تسمح لفتاها بالتوغل أكثر من ذلك. كذلك يعرفنا الكاتب على العديد من المهن الأفريقية.. مثلا تلك المرتبطة بالذهب.. نجده يصف كيف يستخرج.. يقتبس: "وعادة ما تكون هذه المرأة قد جمعت هذا الذهب في منابر سجويري، حيث تجلس القرفصاء على النهر، طوال شهور عدة دون انقطاع، وهي تغسل التراب وتستخرج منه – في صبر – حبيبات التبر. "ثم ينتقل الكاتب إلى وصف ورشة صناعة الذهب، وهي المهنة التي كانت تشتهر بها أسرة كامارا: "لم تبهرني مختلف أنواع الأعمال التي قام بها أبي قدر ما بهرتني – إلى أبعد درجة – مهاراته في صناعة الذهب. لم يضارعه في هذه الصناعة أي عمل آخر، ولم تكن تعني سوى تلك اللمسة الرقيقة الرفيعة. وكان هذا العمل دائما – وفوق ما تقدم – نوعاً من الاحتفال، بل كان احتفالاً حقيقياً يكسر رتابة أيام العمل العادية.

***

وفى أجواء الإثارة احتفى الكتاب بهذه التيمة العالية في الرواية الأفريقية. حيث لابد للقارئ أن يتوقف عند **أجواء الإثارة** التي جسد فيها الكتاب الأفارقة المعاناة الرهيبة التي عاشتها شخصيات الأفارقة السود في أمريكا جراء العبودية، ففي رواية (**محبوبة**) للكاتبة الأمريكية الزنجية تونى موريسون الحاصلة على جائزة نوبل عام 1993 تبرز تيمة الرق ومآسيها البشعة، حين يلحق مطاردو العبيد بعائلة هاربة من الرق. نصطدم بواقعة قيام الأم مارغريت بذبح ابنتها لكي تضمن أن لا تتعرض الطفلة لكوابيس حياة الرق التي تعرضت لها الأم. مارغريت كانت تستعد أيضاً لقتل أطفالها الآخرين لكن وصول الحراس إلى المنزل الذى اختبأت فيه العائلة أنقذهم من هذا الموت المحقق، وعلى خلفية هذا المشهد الدامي كان السيد غاينز يعتقد أنه الوالد الحقيقي للطفلة المذبوحة ماري".

ومن مشاهد تصوير الصراع بين الزنوج والبيض. نجد البيض وهم يطرحون سيث أرضاً ليرضعوا حليبها، ثم يجلدونها ليرسم الجلد شجرة عذاب على ظهرها

إلى الأبد ، ويعلقون جثة بول ف . على الأشجار بلا قدمين أو رأس، ويحرقون سيكسو قبل أن يطلقوا عليها النار ، وقبل هذا وذاك يسخّرون العبيد لفلاحة الأرض ويؤجرون عملهم للآخرين، ويبيعونهم في بعض الأحيان ويشكلون عصابات الكلوكس كلان لإعدامهم ومناوئتهم دون محاكمة، ويؤجرون النساء الزنجيات لراغبي المتعة، لا رحمة بلا ثمن. وحين يوافق مستر جارنر على أن يشتري هال حرية أمهم بعمله أيام الآحاد لمدة خمس سنوات، فليس هذا إلا لأن الأم قد أصبحت غير ذات نفع بعد أن كسرت حرقفتها، ثم لأنه ضمن أن (الزوجين الشابين هال وسيث) سوف يوفران له نسلاً بلا مقابل".

*****

ومن التقنيات اللافتة يتحدث الكاتب عن **الرمزية** في الرواية الأفريقية، مستشهداً باستخدام أمادو كرووما شيفرة الحيوانات في الغابة كرمز لتفسير مغزى حيوانية الإنسان، منذ بدء نشأتها الأولى، وكيف أنها ما زالت موجودة في عقله ووجدانه وتفاعله من خلالها مع الحياة، فغريزة الحيوانية يوصف بها الإنسان في الحروب والجنس، وأحياناً من خلال التعامل مع البشر في حالات الانتقام والرغبة في القتل بوحشية. ليدلف من خلالها إلى توظيف الحيوانات في الأدب الأفريقي ويعد ذلك عند كل روائي أو شاعر أو كاتب مسرحي بمثابة توظيف للحيوانية في النفس البشرية، بل هو: "فك شيفرة السلوك البشري بسلوك هذا القرين الحاضر أبداً واقعياً ورمزياً، إن لم يكن مادياً. ويمكننا أن نذهب أبعد فنقول أن حضور الحيواني يؤطر حضور البشري بل هو يلتهمها في تعبيره، فكأن اللحظة التي يصفها باختين في معرض حديثه عن رابلييه بقوله "الجسد ينفلت من حدوده ويلتهم العالم"، منطبقة تماماً على الواقع في الرواية والسرد الأفريقي، فهو عالم قاسٍ وعنيف، فالطاغية قبل أن يصبح طاغية كان يطارد "قبيلة الناس العراة" لصالح المستعمر، أي يطارد أهله في رواية "**بانتظار تصويت الحيوانات المتوحشة**"، وفي روايته "**الله ليس مجبرا**" تتحدث الرواية عن صبي

يصبح جندياً مرتزقاً يصطاد الناس. غريزة الافتراس والاصطياد هنا تبدو بشرية الشخصية أكثر في تعاملها من حيوانيتها وحتى مفردات المديح التي تتوالى من أفواه باقي الشخصيات تصبح في هذه الحالة تتوافق مع الواقع المعيش في هذه الرواية المتميزة، وفي روايته "الله ليس مجبراً" التي تبدو في المتملقين تؤطر البشري بصفات حيوانية بحتة". كذلك تبدو تقنية الانزياح مستشهداً برواية "**حبة قمح**" لنجوجي واثيونجو Ngugi Wa Thiongo وهو من أبرز روائيي كينيا.. يقول الكاتب: اتبع الكاتب تكنيكا يخلو من الانسيابية في تسلسل الأحداث والزمان، ففي الوقت الذي يأخذ السرد طريقه في قص حدث أو تسليط ضوء على موقف ما ينتقل في الوقت نفسه إلى أسلوب آخر منعطفاً إلى حدث آخر جديد يأخذ حيزاً أكبر من مساحة السرد. ثم يعود متراجعا إلى الحدث الأول فيتمه، مما يترك انطباعا لدى المتلقى أن صانع الخطاب السردي إنما أغواه في جره إلى موقف لم يخطر على باله. هذا الانتقال السردي في الأحداث يتكرر مراراً، ويسير في إيقاع هادئ لا توجد فيه انعطافة خارقة أو انتقال صادم. الرواية بسعتها الخطابية تتيح مثل هكذا انتقالات على عكس القصة القصيرة التي هي جنس سردي أيضاً يتم فيها الانتقال إلى حدث آخر بطريقة صادمة، وتقطيع حاد بحيث يمكن استشفاف التحول من أول عبارة أو استهلال كمدخل". وقد عمدت الرواية الأفريقية إلى استخدام التقنيات الحديثة في رفد العديد من منجزها الروائي الخاص مما أهل العديد من الكتاب الأفارقة إلى الخروج إلى المشهد الروائي في العالم كله.

*****

ولا شك أن الروائيين الأفارقة في ظل هذه المجرة الروائية الأفريقية قد حققوا إنجازاً إبداعياً مدهشاً أدهش العالم بأسره. لتدخل الرواية الإفريقية منحنى التحولات في تراكم منجزها، وقد تميز الكثير من إنجازها الذي تحوّل في الأدب العالمي إلى ظاهرة لافتة تستحق التقدير والحضور والإعجاب، بعد

كثير من التهميش والتعتيم. لقد أسقط الكاتب والناقد شوقي بدر يوسف على المشهد السردي الأفريقي ضوءاً مبهراً يعّرف القارة الروائية والمنجز السردي فيها ، وهو في أرفع حالات توهجه وتألقه وحضوره على المستوى الخاص والعام. أشعرنا أن ما كتب عن الرواية الإفريقية في منجزها الحديث قليل من كثير، وجعلنا نتوق إلى معرفة المزيد من هذا المشهد الذى بدا بأنه قد غزا العالم بمنجزه وأصبح له بصمته الخاصة في المشهد السردي على المستوى العالمي.

منـير الرفاعي *

- ترجمة الأدب العربي إلى الصينية

- (هاينريش هاينه):

تجلياً لعبقرية ألمانيا في عصر (غوته) و(فاجنر) وماركس) و(نيتشه)

- هيمنة الثقافة الغربية وهم كبير

في تقرير ألماني أعدته الكاتبة الألمانية "ساندرا ريتشر"

- العالم منشطرًا: عام 1922م بعيون 4 كتّاب عظام

(The World Broke in Two)

* مترجم من سورية - عضو اتحاد الكتاب العرب

• إضاءة على ترجمة الأدب العربي إلى الصينية

إن عمر العلاقات الصينية العربية يزيد على ألفي سنة تقريباً، مُذْ ربط طريق الحرير المشهور بينهما. ولا تخلو السجلات التاريخية والجغرافية الصينية القديمة من ذكر أخبار العرب ونوادرهم، عبر كتابات الرحالين والتجار الصينيين، واقتصرت تلك السجلات على رصد العادات والتقاليد العربية، ولم تتناول العوالم الروحية والفكرية للعرب. أما الأدب العربي، فظل مجهولاً عند الصينيين حتى أواخر القرن التاسع عشر، عندما تُرجم أول عمل أدبي - ديني عربي إلى اللغة الصينية هو قصيدة "البردة" للبوصيري. وكان الفضل في ذلك يرجع إلى العالم المسلم (ما ديتشينغ Ma Dexing) الذي عاد إلى الصين بهذا الكتاب من البلاد العربية، وسرعان ما تعاون مع تلميذ له في ترجمته. إلا أنه توفي قبل أن تتم هذه الترجمة، فأكملها تلميذاه فترجما القصيدة إلى اللغة الصينية الموزونة الكلاسيكية، وطبعت هذه الترجمة مع النص العربي عام 1896م.

▪ المرحلة الأولى:

يمكن عدّ المرحلة التي بدأت من صدور ترجمة قصيدة "البردة" حتى تأسيس جمهورية الصين الشعبية عام 1949م المرحلة الأولى لترجمة الأدب العربي في الصين. ولم تشهد هذه المرحلة نشاطات مكثفة في ترجمة الأعمال الأدبية. وكان السبب الرئيس في ذلك هو قلة الدارسين الصينيين للعربية في ذلك الوقت، وانشغال أغلبهم بالقضايا الدينية. فقد ترجم بعض العلماء المسلمين عدة كتب تتعلق بالدين الإسلامي والحضارة العربية الإسلامية عن اللغة العربية مباشرة. أما الترجمة الأدبية فتمت على أيدي المترجمين عن لغات أخرى، حيث ظهرت عدة ترجمات جزئية لـ "ألف ليلة وليلة" عن الإنكليزية واليابانية ابتداءً من عام 1900م؛ ولم تظهر الترجمة عن اللغة العربية مباشرة إلا على يد المستعرب المسلم (نا تشون Na Xun)، الذي ترجم معظم حكايات الكتاب ونشرها في خمسة مجلدات عام 1941م.

بالإضافة إلى "ألف ليلة وليلة"، فقد اطلع القارئ الصيني على شيء من الأدب العربي الحديث أيضاً، مثل أعمال جبران خليل جبران، حيث ترجم الأديب الشهير (ماو دون Mao Dun) عن الإنكليزية خمسة مقاطع نثرية من كتاب "السابق" ونشرها في مجلة أدبية عام 1923م بعد ثلاث سنوات من صدور الكتاب الأصلي في الولايات المتحدة عام 1920م. وفي عام 1931م ظهرت ترجمة رائعة لكتاب "النبي" على يد الأديبة المشهورة (بينغ تشين Bing Xin) التي كتبت في مقدمة الكتاب "إنني مولعة بالحكمة الشرقية واللغة الشاعرية العجيبة في هذا الكتاب الصغير". وقد لقيت هذه الترجمة إقبالاً كبيراً في الصين وأعيدت طباعتها مرات كثيرة منذ صدورها حتى يومنا هذا.

- **المرحلة الثانية:**

وتعدّ الفترة من قيام جمهورية الصين الشعبية وتأسيس الصين الجديدة إلى ما قبل "الثورة الثقافية" المرحلة الثانية لترجمة الأعمال العربية. وكانت تلك الفترة زاخرة بالحركات النضالية في سبيل الاستقلال والتحرر. ومن الطبيعي أن تقف الصين المتحررة حديثاً إلى جانب الشعوب المناضلة. ولخدمة هذا الموقف السياسي فقد ترجمت إلى الصينية عدة دواوين شعرية تضم قصائد وطنية أو ثورية لأبي القاسم الشابي وعبد الوهاب البياتي وشعراء آخرين من أقطار عربية عديدة، إضافة إلى مجموعات قصصية واقعية لقصاصين من مصر وسوريا ولبنان. وترجمت في هذه الفترة أيضاً كتاب "الأيام" لطه حسين وكتاب "كليلة ودمنة"» لابن المقفع.

- **المرحلة الثالثة:**

ثم دخلت الترجمة في مرحلتها الثالثة مع مجيء "الثورة الثقافية" التي دامت عشر سنوات ابتداءً من عام 1966م، شهدت الصين خلالها تدهوراً اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً؛ وكان لا بد من أن ينعكس هذا على ميدان الترجمة الأدبية العربية حينذاك حيث اختفت تماماً الترجمة الأدبية من اللغة العربية.

▪ المرحلة الرابعة:

ومع انتهاء تلك الحقبة ودخول الصين عصر الإصلاح والانفتاح مع إطلالة ثمانينيات القرن الماضي، دخلت الترجمة العربية المرحلة الرابعة وهي مرحلة ذهبية امتدت حتى منتصف التسعينات. فقد ترجمت خلال أقل من عشرين سنة نحو 150 عملاً تنوعت بين روايات ومجموعات قصصية ومختارات شعرية أو نثرية، ونال الكتّاب المصريون واللبنانيون حظاً أوفر في النقل إلى اللغة الصينية، حيث يأتي نجيب محفوظ في صدارة هؤلاء الكتّاب، إذ ترجم له حوالى عشرين عملاً منها ثلاثية "بين القصرين" و"أولاد حارتنا"، ويليه إحسان عبد القدوس وتوفيق الحكيم ويوسف السباعي ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوي وطه حسين وغيرهم. أما من لبنان فقد ترجمت المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران (أربع مرات)، إضافة إلى ترجمات كثيرة لمختاراته نثراً وشعراً؛ كما ترجمت أعمال لميخائيل نعيمة وجرجي زيدان وتوفيق يوسف عواد وغيرهم.

ومن أقطار عربية أخرى ترجمت أعمال متفرقة لبعض الكتاب، منهم أسماء كبيرة في الأدب العربي الحديث، مثل أبو القاسم الشابي وغسان كنفاني وحنا مينا وعبد الحميد بن هدوقة وعبد المجيد بن جلون والطاهر بن جلون وأحمد إبراهيم الفقيه والطيب صالح وآسيا جبار وسعاد الصباح وليلى العثمان.

▪ المرحلة الخامسة:

ثم تباطأت وتيرة ترجمة الأدب العربي في الصين منذ انضمام الصين إلى المنظمة العالمية للملكية الفكرية في منتصف تسعينات القرن الماضي، إذ كان على دور النشر طلب موافقة الكاتب قبل ترجمة أعماله ونشرها في الصين، مما يعني أن هذه الدور مضطرة إلى مراعاة الحسابات المالية قبل اختيار عناوين الترجمة. لذا، دخلت ترجمة الأدب العربي المرحلة الخامسة وهي مرحلة هادئة، فترجم في القرن الجديد حتى الآن نحو ثلاثين عملاً بين روايات ومجموعات قصصية ودواوين شعرية، منها 14 رواية عربية من ضمن 105 أفضل رواية عربية

في القرن العشرين وفق قائمة كان قد وضعها الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، وصدرت في خمس مجلدات تحت عنوان "مختارات من الروايات العربية". كما ترجمت ثلاث مختارات شعرية لأدونيس وكتاب آخر لمختاراته النثرية، وروايتان لجمال الغيطاني، إضافة إلى أعمال متفرقة بين روايات ومجموعات قصصية لبعض الكتاب العرب المعاصرين.

- **بعد هذا كله يمكن إيراد الملاحظات الهامة الآتية:**

1. ما تزال حركة ترجمة الأدب العربي إلى الصينية ناقصة وتعاني من مشكلات وصعوبات.
2. إن التراث الأدبي العربي القديم لم ينقل إلى الصينية إلا ما يعدّ منه على الأصابع.
3. لم يترجم إلا القليل جداً من الشعر والمسرح.
4. ركزت الترجمة على أقطار عربية معينة، ولم تعطِ أدب الخليج وأدب المغرب العربي حقهما.
5. لم يكن مستوى ترجمة الأدب العربي مرضياً عموماً، ولاشك أن مستوى الترجمة غير المرضي كان من بين الأسباب التي حالت دون انتشار الأعمال العربية في الصين، حيث أن معظم الأعمال المترجمة ـ باستثناء ألف ليلة وليلة وأعمال جبران وبعض روايات نجيب محفوظ وشعر أدونيس ـ لم يُطبع منها إلا نسخ محدودة، واقتصر قراؤها على الباحثين والمعنيين بالآداب الأجنبية.

- **(هاينريش هاينه):**

تجلياً لعبقرية ألمانيا في عصر (غوته) و(فاجنر) و(ماركس) و(نيتشه)

عبقرية سوفوكليس وتجليات شكسبير وتأثير دوستويفسكي

أصدر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أخيراً ديوان "الإياب" للشاعر الألماني الكبير (هاينريش هاينه) ضمن سلسلة إبداعات عالمية.

ويعد (هاينه) أحد أهم الشعراء الألمان، حيث يصنفه البعض في المركز الثاني بعد غوته، وأجمع النقاد على صدق تجربة هذا الشاعر الكبير وقيمته الفنية الكبيرة وحياته الشعرية الثرية حتى أن العالم لم ينج من إغراء شعره الرومانسي وغوايته.

وقد تميز شعر (هاينه) ونثره، كما يقول مترجم الكتاب .د. أسامة أبو طالب، بالفكاهة والسخرية اللاذعة والهجاء، كذلك كانت له رؤية تنويرية للماضي إذ يرى أنه غارق في الوحشية والخرافات، ومن المفارقات أنه عندما قرر الزواج ارتبط من بائعة فرنسية أمية لا تحسن القراءة والكتابة وتجهل اللغة الألمانية وبالطبع لم تكن مهتمة بالثقافة ومسائل الفكر وعاشت معه طوال حياته.

كذلك اشتهر (هاينه) بقصائده الغنائية التي تلقفها كبار الملحنين الألمان، وفي مقدمهم كل من (شومان) و(شوبرت).

يتضح من خلال شعر (هاينه) أنه يقف بالقارئ في منطقة بين التصريح والحجب أو بين الغموض والكشف، فكل مفردات لغته ملك يديه يوظفها لحساب المعنى والموسيقى، وهو وإن كان مرتبطاً باللغة الألمانية التي يكتب بها، فإنها تنساب عذوبة وحلاوة ومعنى جميلا في النص المترجم.

أما قدرته على صياغة الصور وسبك المشهد فمدهشة بلا حدود، حيث يتنقل بين الصور البسيطة والمركبة أو بين المشاهد المختلقة من مكثف مختصر

إلى متداخل في آخر إلى ثالث عائد إلى غيره بما يستفز خيال القارئ وعقله ويفتح أمامه أبواب مخزن الخبرة المتراكمة لمعرفة مذهلة بالأدب الشعبي.

كذلك كانت ثقافة (هاينه) ومعرفته بتراث الشرق العربي وبالإسلام في حد ذاتها مثيرة للدهشة والتأمل والأعجاب، حيث افتتن بدولة الاندلس وتعاطف بصدق مع سقوطها، وهو ما يتجلى في (مسرحية المنصور) التي كتبها في عمر (22) مخالفاً إجماع الغرب الاستعماري الذي ازدراه (هاينه) وهاجمه دون هوادة.

كما أن عمالقة النقد الأدبي وفي مقدمتهم الناقد الإنكليزي الكبير (ماثيو أرنولد) وضعوا عبقرية (هاينه) في صف واحد مع عبقرية شاعر العصر اليوناني (سوفوكليس)، الذي كان شديد التأثير في قرائه بأحزانه ومفارقاته، كما قارن البعض شعره مع (شكسبير) من حيث التجليات ومع (دوستويفسكي) فيما يتعلق بالتأثير حتى أصبح (هاينه) تجلياً لعبقرية ألمانيا في عصر (غوته) و(فاجنر) و(ماركس) و(نيتشه).

كذلك عمد المجلس الوطني إلى ترجمة فصل من كتاب (ماثيو آرنولد) النقدي تحت عنوان "هاينه" مترجماً عن الإنكليزية بوصفه من أهم الدراسات التي كتبت عن الشاعر الألماني.

○ (**مسرحية المنصور**):

يتحدث فيها عن تغير الأوضاع في قرطبة بعد تمكن الإسبان منها كما هي الحال في بقية الأندلس، يقول (هاينه) في بعض أبيات المسرحية:

في كاتدرائية قرطبة، ترتفع ثلاثمائة من أعمدة.

ثلاثمائة من أعمدة هائلة، تحت القبة الشامخة!

* * *

قديماً شيد هذا البيت ملوك المغرب، تمجيدا لله، لكن ألاعيب التاريخ المظلمة، جعلته كثيراً يتغير!

* * *

على المئذنة، حيث كان المؤذن يؤذن للصلاة، تطن الأجراس النصرانية، في ترنيم أسيان.

* * *

(و) على الدرج، حيث كان المؤمنون يترنمون بكلمات النبي، يعرض الكهنة صلع الرؤوس الآن، قداس معجزاتهم المبتذلة.

- **في تقرير ألماني أعدته الكاتبة الألمانية "ساندرا ريتشر"**

هيمنة الثقافة الغربية وهم كبير

وضعت الكاتبة الألمانية "ساندرا ريتشر" رؤيتها النقدية حول ما اسمته وهم سيطرة الثقافة الغربية علي العالم وهيمنتها، واستعرضت ما يبطلها جغرافياً وتاريخياً وفكرياً، ولخصت تلك الرؤية في تقرير بجريدة "دي فيلت" وضّحت فيه بعض ملامح الأدب والثقافة غير الغربية وأهميتها في إحداث توازن قيمي.

ذكرت ريتشر في تقريرها أنه إن كان هناك هيمنة كما يدّعون، فالوصف الصحيح أنه للثقافة الشمالية وليس الغربية، كما أن الثقافة ستظل مرتبطة بمنابعها التي لم ولن نجدها في شمال الكرة الأرضية أو حتي الغرب المزعوم، وتاريخياً؛ فإن الغرب قام بالعديد من عمليات السطو خلال عدة قرون لبناء ثقافة مزيفة هشة تشبه الأصل ولكنها تختلف عنه تماماً.

من ناحية أخرى؛ فإن انتشار بعض العادات والسلوكيات بصرف النظر عن صحتها من عدمه لا يمكن عدّ ثقافة، وفي كل الأحوال فإن هناك صراعاً قائماً ولم يحسم بعد بين ما نطلق عليه مجازاً "ثقافة غربية" وبين الثقافات الأصيلة المختلفة حول العالم، وإن كانت نتيجته تبدو محسومة، فالحضارات التي عاشت آلاف السنين قادرة على الصمود.

العالم منشطراً: عام 1922م بعيون 4 كتّاب عظام

The World Broke in Two

كان عام 1922م عاماً استثنائياً في تاريخ الحداثة الأدبية. وهو العام الذي شهد نشر رواية جيمس جويس "يوليسيز" وقصيدة تي. إس. إليوت "الأرض اليباب"، ورواية فرجينيا وولف "مسز دالواي"، وصدور الترجمة الانكليزية لكتاب "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست (الذي توفي - بروست - في العام نفسه).

يتناول كتاب "العالم انقسم إلى شطرين" أربعة كتّاب هم إليوت وفرجينيا وولف وإي. أم فورستر ودي. إتش لورنس، وكيف استقبلوا يائسين عام 1922م، الذي شهد نشر يوليسيز والأرض اليباب وغرفة جاكوب.

▪ قفلة الكتّاب

يروي كتاب بيل غولدستين "العالم انشطر إلى قسمين " The World Broke in Tow" قصة عام 1922م بتركيزه على أربعة كتّاب، هم إليوت وفرجينيا وولف وإي. أم فورستر ودي. إتش لورنس. وكانوا أربعتهم بدأوا العام محبطين أو يائسين مستائين من إنجازاتهم، غير واثقين من مما هو آت.

اشترك الأربعة في تعطل قريحتهم أو ما تُسمّى "قفلة الكاتب writer's block " ويكتب غولدستين أن كلًا من الأربعة شعر بالعجز عن إيجاد الكلمات التي يبحث عنها.

يُلاحظ أن فورستر أُلحق بجماعة بلومزبري الحداثية، مع أنه لم يكن من المجددين الراديكاليين. لكنه هو أيضاً أُصيب بقفلة الكاتب، ولم يصدر له عمل منذ رواية "هاوردز إيند"، التي نُشرت عام 1910م. على النقيض منه، فإن

لورنس كان راديكالياً، ولكن في اختيار موضوع مادته، وليس بتجريب شكل جديد في الكتابة. وإذ اختار لورنس العزلة، فإنه رفض الانتماء إلى أي حركة أو مجموعة.

▪ أمراض عصبية وكآبة

في فصل بعد آخر يتنقل غولدستاين بين حيوات الكتاب الأربعة مسجلًا معاناتهم مع "الانهيارات العصبية والأمراض المزمنة والوحدة الموحشة والعزلة والكآبة". وكان وباء الأنفلونزا اجتاح بريطانيا وقتذاك، حاصدًا آلاف الأرواح .

إليوت أخذ أجازة لمدة ثلاثة أشهر من عمله في بنك لويدز، بعد إصابته بانهيار عصبي. يكتب أن اختصاصيًا معروفًا في لندن أخبره أنه استنزف طاقته العصبية. في البداية سافر إليوت مع زوجته فيفيان إلى مدينة مارغيت الساحلية، حيث كتب أجزاء من "الأرض اليباب" في كوخ خشبي على البحر .

يستمر إليوت وولف وفورستر في اللقاء مع أحدهم الآخر. وذات يوم في سبتمبر التقوا في بيت وولف الريفي لمناقشة "يوليسيس". وكان إليوت على اقتناع بأنها رواية لا تقل أهمية عن أعمال تولستوي الكبيرة، في حين كان فورستر مترددًا كعهده. وكانت وولف مأسورة وناقدة في آن واحد. ينقل غولدستاين عن وولف انتقاداتها الأولى لرواية جويس الضخمة، بما في ذلك قولها "كتاب أُمي ناقص التربية"، لكنه يتجاهل تأثير "يوليسيس" الواضح في روايتها "مسز دالواي."

▪ جولات الحرية

وفيما كان الثلاثة يلتقون في انكلترا كان لورنس يطوف أوروبا مع زوجته (فريدا) باحثًا عمّا سماها "حرية عارية". انتهى به المطاف في صقلية، عسى أن

تكون مكانًا أفضل للكتابة بعدما لاقت روايته "نساء عاشقات" التي نُشرت عام 1921م ردود أفعال سلبية من النقاد إلى جانب قلة مبيعاتها.

وتتابعه في سري لانكا، التي شكا من رطوبتها، ثم أستراليا، حيث تقطعت به السبل في بلدة صغيرة قرب سيدني. ومن أستراليا انتقل لورنس إلى أميركا، بدعوة من أحد المعجبين الأثرياء. ومن صحراء نيو مكسيكو كتب إلى ناشره الأميركي طالبًا نسخة من "يوليسيس"، قائلًا: "سمعتُ أنها أحدث شيء في كتابة الرواية". وصلته الرواية مع نبأ سار بأن روايته "نساء عاشقات" تلاقي رواجًا واسعًا في أميركا، بعد سقوط الدعوى المقامة ضدها بتهمة "الأدب الفاحش."

في هذه الأثناء كان فورستر في أوائل الأربعينات من العمر ما زال يعيش مع والدته متذمّرًا غير منتج بسبب استمرار "القفلة". لكنه على الأقل نجح في فقدان عذريته قبل سنوات قليلة أثناء عمله في الصليب الأحمر في مدينة الإسكندرية في مصر.

▪ **حرق محفّز**

لكن السنة التي قضاها في الهند بعد مصر كانت مخيّبة للآمال وهادرة لوقته. وحين عاد إلى انكلترا عن طريق مصر في ربيع 1922م أحرق كومة ممّا سماها "كتاباتي المشينة" ظنًا منه بأن عملية الحرق ستحرره للعودة أخيرًا إلى كتابة رواية. وتمكن بالفعل من كتابة قسم كبير من روايته "ممر إلى الهند" التي نُشرت عام 1924م.

فورستر المتردد الحزين غير الواثق بنفسه هو الذي تبرز صورته حية بشكل متميز في هذا الكتاب النابع من اهتمام المؤلف بالأطوار الغريبة للكتّاب الأربعة، الذين اختارهم ومواطن ضعفهم. واعتمد غولدستاين على رسائلهم

ويومياتهم في محاولة للوصول إلى مشاعرهم الداخلية. على سبيل المثال نرى إليوت يماطل، ويسوّف، متردداً في نشر "الأرض اليباب"، ويختصم مع ناشره، بحيث كاد هذا العمل الكبير ألا يرى النور.

إذا كان التاريخ الأدبي يعرف ما كان هؤلاء الكتّاب يفعلونه، فإن كتاب غولدستاين يوحي أنهم بالكاد كانوا يعرفون أنفسهم.

نافذة أخيرة

د. طالب عمران *

1
التحليق خارج الجسد

من المعلوم أن قضية التنبؤ والاستبصار ورؤية الحوادث قبل وقوعها جزء صغير من قدرات الإنسان الخارقة .. ونماذج الناس الذين يملكون تلك القدرات بدأت تشغل الباحثين في السنوات الأخيرة.. حتى أن التجارب تجري على التخاطر عن بعد واستخدامه في الأبحاث الفضائية..

* روائي وقاص وأستاذ جامعي من سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب

من المعلوم أن قضية التنبؤ والاستبصار ورؤية الحوادث قبل وقوعها جزء صغير من قدرات الإنسان الخارقة .. ونماذج الناس الذين يملكون تلك القدرات بدأت تشغل الباحثين في السنوات الأخيرة.. حتى أن التجارب تجري على التخاطر عن بعد واستخدامه في الأبحاث الفضائية..

قبل خمسين عاماً صرح العالم الروسي الكبير (تسيلكوفسكي) ، متنبئاً بالاهتمام بالتخاطر في عصر الأسفار الفضائية : " ستظهر الحاجة بوجه خاص إلى الملكات التخاطرية ، ولسوف تساهم هذه الملكات في تقدم الإنسانية ونجاحها في السفر عبر الكون الفسيح.."

كثيراً ما تجري تجارب هامة على التخاطر.. ولكن بعض الناس يستعصون على مثل هذه التجارب و إبان تواجدي في الهند.. حدثت لي بعض الحوادث التي تؤكّد على أنّ من يستخدم دماغه بشكل مركّز لا يقع بسهولة في فخ من يحاول التأثير عليه..

تعود معرفتي بـ(أوم بركاش سنغ) إلى أوائل الثمانينيات .. ففي يوم من أيام حزيران الحارة ، وكنت أتمشى في (كانات بليس) أكبر سوق في دلهي.. استوقفني رجل مسنّ بلحية بيضاء وعمامة ملفوفة جيداً على عادة السيخ ..

- أنت شاب لديك طموحات عديدة ، يأتي إليك مال كثير في حياتك ، ولكنك لاتحب الاحتفاظ به..

- استوقفتني ، لتقول لي مثل هذا الكلام ، هل أنت منجّم تقرأ الطالع ؟

قال وهو يتفرّس بي : - تعذبت كثيراً في حياتك كثيراً.. ولكنك شاب عنيد ، قهرت صعاباً عديدة وصمدت في وجه ظروف بالغة التعقيد.. اسمع ستزور بلداناً كثيرة .. في الشهر القادم ستزور بلداً أوروبياً وتتعرف إلى شخصية تصبح لها أهمية في حياتك..

حكى لي (أوم بركاش سنغ) أشياء كثيرة ، وتنبأ بأحداث سأمر بها .. ولم أكن في ذلك الوقت ألقي بالاً لمثل هذه الأمور ، إن ما شدّني إليه قدرته على قراءة الأفكار.. وكنت مقتنعاً أن القدرة على قراءة الأفكار ومعرفة خبايا

النفس عن طريق متابعة الذهن وومضاته.. أصبحت في هذا العصر ، علماً قائماً بذاته..

حاولت أن أضلل معلوماته فحصرت تفكيري في قضية معينة ، وهو يحدق بي بصمت وأنا أستجّره لمعرفة المزيد من أفكاري ، ولكنه بعد لحظات اعترف أنني شخص صعب..

وأخذ (أوم بركاش سنغ) يحكي لي عن أشياء كثيرة كان يفعلها .. كان بإمكانه أن يقرأ أي شيء يجول في ذهن يختبره .. وإن السياح يقصدونه لاختبار مقدرته وكان يبث من ذهنه أحياناً أوامر صغيرة يفعلها السائح دون انتباه ، قبل أن يفاجئه بأنه يعرفها تماماً.. وهكذا تعرفت إليه جيداً و زرته في منزله مرّات عدة.. وحين تهيّأت لمغادرة الهند بعد أن أنهيت دراستي.. ذهبت إليه أودّعه وكان قد مضى على آخر لقاء لي معه أشهر عدّة.. بحثت عنه في المكان الذي يتواجد فيه عادة في سوق (الكائنات بليس) فلم أجده.. فيممت صوب منزله الذي لم يكن يبعد كثيراً عن السوق ..

فتحت لي ابنته الباب وحين عرفتني بشّت في وجهي.. ثم قالت متمتمة :

- أرجو أن يكون مجيئك مفيداً لإخراج أبي من عزلته ..هو لايقابل أحداً .. سأرى إن كان سيوافق على لقائك ..أعرف كم يكنّ لك من احترام..

أجلستني في الصالة الواسعة ثمّ غابت لدقائق عدّة قبل أن تعود مبتسمة :

- تفضل ياسيدي.. والدي سيستقبلك ..

- تبدين فرحة ؟

- فعلاً.. إنها أول مرة يبدو فيها مهتماً للقاء شخص منذ ثلاثة أشهر..

قلت له : - لم أرغب بمغادرة الهند قبل أن أراك.. خفت أن تكون صحتك على غير ما يرام..

بدت لي ابنتك قلقة عليك.. تعتبر أن انزواءك كان قاسياً على الأسرة..

- هـم لا يفهمـون مـا أعمـل ، أقصـد أولادي وزوجـتي.. منـذ سـنوات وأنـا أؤجل تمريناتي ولكنني قبل اشهر اقتنعت أن علي البدء بهـا.. لم يبق في العمر مايكفي..

ثمّ تفرّس بي وهو يقول : - أنت شاب طموح سريع الفهم.. سأحكي لك قصتي الغريبة..

منـذ زمـن بعيـد وأنـا أحـاول السـيطرة علـى نفسـي والـدخول في حالـة مـن (الليتارجيا) أي السبات غير الطبيعي .. والقدرة على التخشب بلا حراك كالجثة الميتة..

- أعتقد أن مثل هذه الحالات تحتاج لتدريب غير عادي..

- منـذ أن كنـت في العشـرين وأنـا أتـدرب.. اسـتطعت الوصـول إلى نتـائج لابأس بها .. ولكن الآن الوضع يختلف.. أنا متقدم في السن..

ثمّ تنهّد وهو يتابع حديثه : - هذا لايهم.. منذ أشهر وأنا أحاول الانفلات من جسدي تماماً والخروج إلى أي مكان .. بكامل حواسي، في حين يبقى جسمي هامداً بلا حركة..

قلت لابنتي منذ شهرين : جهزي لـي طعاماً لعشرة أيام.. سأنزوي أتعبّد في غرفتي ولا أريد أحداً أن يزعجني أو يقطع عليّ خلوتي بأي شكل .. وحالما تنتهي العشرة أيام.. لابأس باقتحام غرفتي إذا لم أفتحها بنفسي.. وهكذا سهرت مع زوجتي وأولادي سهرة عائلية ، أسبغت فيها عاطفتي على الجميع وأقنعتهم أنني بصحة جيدة وأن كل شيء على ما يرام .. ثم دخلت في صومعتي ..

- لتنزوي محاولاً أن تتمرن بهدوء على (الليتارجيا)؟

- نعم.. تمكنـت مـن الخـروج مـن جسـدي والـدوران والتجـول في أمـاكن عديدة من العالم.. لمدة تسعة أيام كاملة قبل أن أعود وقد قرعت علي ابنتي الباب.. نهضت بصعوبة في هذا الجسد المتهالك .. وعدت إلى وعيي سريعاً حيث فتحت الباب وكنت متعباً أحس بدوار شديد.. وسببت الخوف للجميع.. خاصة وأنهـم وجـدوا طعـامي لم يمـس تقريبـاً.. ولكـنني سـرعان مـا عـدت لمرحـي وحكاياتي التي يحبها أولادي.. فاطمأنوا جميعاً أنني بخير..

- وماذا رأيت خلال تلك الفترة الطويلة ؟

- كنت سعيداً وأنا أبصر جسدي أمامي ممدداً على السرير.. وسرعان ما اخترقت الجدران وخرجت من بيتي أنني أطير في حلم جميل دون أن أحس بالحرّ أو بالضوء المنتشر حولي..

رأيت المنبوذين ينتشرون على أرصفة محطات السكك الحديدية يطاردون الناس من أجل لقمة تسدّ أودهم ..آه.. أحد الناس ينهال بسوطه على أحدهم .. نسر ضخم ينقض على أرنب يحمله بمخالبه والأرنب يتخبط.. لماذا يتجمع الناس هنا ؟ إنها مشاجرة.. كنت أشعر أنني أندفع في الجو بسرعة خارقة.. رأيت باخرة تجنح نحو جزيرة صخرية تدفعها الأمواج.. أقمار صناعية .. أسلحة مخيفة تخبّأ.. لماذا لا يحب الناس بعضهم.؟ لماذا يتقاتلون من أجل تفاهات يمكن الاستغناء عنها ؟ .. آه يا صديقي كنت أتعذب وأنا أنتقل من مكان لآخر.. أرى الأمور على حقيقتها وأحسّ بتفاهة بعض البشر..

- كأنك كنت تشهد كابوساً ؟

- لم يكن حلماً كان حقيقة تبدّت لي بكل بشاعتها.. ورغم جولتي السريعة فقد شهدت مجموعة من الناس في جزيرة نائية ، أحسست أنهم يختلفون عن غيرهم بسلوكهم الطيب وتعاونهم.. ولكن لم أتمكن من النفوذ بينهم.. فقد أيقظني القرع المتواصل على الباب ..

- أرأيت كل هذه الأشياء ..؟

- كان الزمن يمر عليّ بسرعة خارقة ، كأن كل تجربتي لم تستغرق سوى دقائق .. هكذا اعتقدت..

- كانت تجربة فريدة أثرت فيك تأثيراً كبيراً.. هل هي أول مرة تقوم بها.؟.

- في المرات الماضية كان استعدادي ضئيلاً لم كن أشعر بالوقت يمضي بتلك السرعة.. تلك المرات السابقة كانت كالحلم.. آه يا صديقي.. كل تجاربي

خلال فترة حياتي الطويلة وأنا في عقدي التاسع.. لم أحلم أن أصل في تدريباتي على اليوغا.. إلى هذه المرحلة.. وأنا سعيد لذلك..

- هل تفكّر بإعادة التجربة لزمن أطول.؟.

- نعم ..سأدخل في التجربة لثلاثة أسابيع.. ولن أدع أحداً يقاطعها.. لم أشعر بالوقت يمر في تجربتي السابقة.. رغم أنها استغرقت تسعة أيام..

قلت له وأنا أحدّق في وجهه المتعب : - ألا تعتقد أن ذلك يشكل خطراً على حياتك ؟

ضحك : - وماذا يتبقى لي من الحياة وأنا رجل عجوز متقدم في السن.. أعتقد أنني سأنجح.. وسأحقق رقماً قياسياً في الخروج من الجسد..

نظر إليّ فجأة مستفهماً : - متى ستغادر الهند ؟

قلت : - أنا أجهّز نفسي ..ربّما خلال أيّام ..

هزّ رأسه منزعجاً : - اعتقدت أنّك ستشهد نهاية تجربتي .. تعرف كم أكنّ لك من ودّ ؟

سألته : - ولكن متى ستبدأ هذه التجربة ؟

أطرق شارداً : - بعد غد.. خطرت لي قبل قليل فكرة أن ألقاك بعد نهايتها.. أتعلم ؟ أشعر بالراحة ، وأنا أتحدث إليك ، أنت تفهمني جيداً ، وتفهم أن الإنسان يتمتع بقدرات خارقة لا يستثمر سوى جزء ضئيل منها..

قلت له جادّاً : - أستطيع أن أؤجل سفري أيّاماً عدّة لأنهي بعض الأعمال التي أجّلتها لوقت آخر .. تعلم كم أنا متعلّق بأسرار هذه البلاد ؟

أشرق وجهه : - ستكون فرصة نادرة أن تشهد تجربتي الخارقة ..

شددت على يديه : - أتمنى لك التوفيق ، وأرجو أن أراك في أتم صحّة بعد نجاح تجربتك..

نهضت مودّعاً فاستوقفني : - يجب أن تقنع عائلتي بعزلتي القادمة ..